الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٧٥ السنة التاسعة عشرة - صيف ١٩٩٣



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٧٥ السنة التاسعة عشرة ـ صيف ١٩٩٣

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبيـة »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجـالات الشـعر والقصـة والمسرحيـة وغيرهـا مـن صنـوف الادب الابـداعي وكذلك في مجـالات النقـد والبحث الآدبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* تعتـذر هيئة التحرير عـن نشر أيـة مادة لم تتوفر فيها شروط النشر .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعتبر بالضرورة عن رأي المجـلة .

* المواد التي تتلقاها المجـلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س أو ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س أو ١٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٣٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية خـارج الوطـن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا اميركيـا

اعضاء اتحـاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسـلات

باسم امـانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المـزة

ص . ب ٣٢٣

هـ ٢٤٤٣٢٩، ٢٤٤٢٩٩

تقديم

أنطون مَقدسي

حاولت هذه المجلة في أعدادها السابقة وقد بلغت ـ الخمسة والسبعين ـ أن تقوم هي وقراؤها برحلة في أرجاء الآداب الاجنبية الحديثة الاوسع انتشارا والاعمق تأثيرا في قيادة الحركة الادبية العالمية وتوجيهها . فثمة نماذج مختارة من أدب بلد واحد (الادب الهندي مثلا ـ العدد ٥٤ ـ ٥٥) والادب الاسكندنافي (عدد ٦٧ ـ ٦٨) أو مركزة حول موضوع واحد (الادب النسائي مثلا ـ العدد ٤٦ ـ ٤٧) أو (الرواية وفن السرد ـ العدد ٧٠) . وقد يكون العدد الواحد متعدد الموضوعات والمصادر . وسوف تواصل هذه الرحلة التي لا تنتهي . فثمة بلدان كثيرة آدابها مزدهرة ولما نتمكن بعد من زيارتها . منها مثلا ـ البرتغال والبرازيل والعديد من بلدان أمريكا اللاتينية .

إلا أنه صار لزاما علينا اليوم أيضا أن نخصص ونعمق فهمنا للادب ـ قضاياه ، دوره ، حقيقته .... ـ بتقديم ملفات أو أعداد خاصة اذا أمكن ، تعالج نصوصها مسألة واحدة من مسائل الادب (وسوف

أعدد في نهاية هذه الكلمة بعضا من هذه المسائل) أو حول علم من أعلام الأدب بمناسبة ما . فقد احتفل العالم مثلا ـ عام ١٩٩١ بمرور مئة عام على وفاة أرتو رامبو . ويحتفل هـذا العام ١٩٩٣ بمرور مئة عام على وفاة جي دو موباسان . وقد يكون من المفيد أن تقدم المجلة ، أقله تعريفا بهذا الاخير الذي ترجمت له أكثر من قصة الى اللغة العربية (١) .

وربما أن الأكثر إلحاحا هو التعريف التحليلي لمفهوم الأدب ذاته، ومعه بالمقولات والاجناس والمدارس الادبية ، وذلك لاسباب كثيرة قد يكون أهمها أربعة متلازمة ومتكاملة :

١ ـ أن نقد الادب ، وان كان لدينا منه تراث هام وكبير لا يضاهيه أي تراث قديم آخـر في الغرب والشرق ، فهو اليـوم عندنا وبمفهومه الحديث نسبيا جديد ، مايزال في بدايته،طرقه متعثرة ، مقولاته غامضة وتصوره لذاته غائم . فمن المفيد أن توفر مجلتنا نصوصا أساسية من النقد الحديث قد تنير الطريق أمام الناقد والمؤلف والقارىء . ومن الامور التي تسترعي الانتبـاه ، بالمناسبة ، أن أيا مـن نصوص نقدنا الحديث لا تضاهي ، على ما أعلم ، نص مقدمة سليمان البستاني لترجمته الشعرية لالياذة هوميروس ، لا من حيث العمق ولا من حيث الشمول .

٢ ـ أن مفهوم الادب ، القديم والمتعدد المعاني والاتجاهات عندنا ، والجديد نسبيا في الغرب ، يمر اليوم بأزمة حادة تشير على الارجح الى منعطف أيضا حاد في الكتابة الادبية ـ والفكرية أيضا ـ أفلا يمكن لهذه المجلة أن توفر لنا نصوصا تسعفنا في فهم هذه الازمة وتمكننا من تحديد موقفنا منها ؟

---

(١) مثلا مجموعة (كتلة الشحم) القصصية التي نقلها الى العربية المرحوم احسان سركيس ونشرتها وزارة الثقافة بدمشق .

٣ ـ ان مقولات النقد أي مفاهيمه الاساسية تتعدد وتتبدل بسرعة . فمن الضروري أن نحدد بعضا من معالم هذا التطور كي لانضيع في متاهته .

٤ ـ ان عمانويل كانت دشن في كتبه الثلاثة المعروفة لدى المهتمين بالفلسفة (نقد العقل النظري الخالص ـ نقد العقل العملي ـ نقد ملكة الحكم . والكتاب الاخير هذا يضع الاساس الفلسفي لكل نقد ادبي عتيد) والمنشورة في أواخر القرن الثامن عشر ، مرحلة جديدة من مراحل تاريخ الفكر ، نطلق عليها اسم ((مرحلة النقد)) أي مرحلة مراجعة العقل المستمرة لذاته وتعاليه . ومن ثمار هذه المرحلة ، (النقد الادبي ذاته في مفهومه الحديث . اذ بعد أن كان انطباعيا يقوم على الذوق الشخصي صار يحاول منذ أوائل القرن العشرين أن يكون موضوعيا أحكامه تستند الى معايير محددة سلفا اذا أمكن ويحاول النقد الادبي منذ بعيد الحرب العالمية الثانية مع التقدم المتسارع للعلوم الانسانية وبالاخص الالسنيات الحديثة ، ان يصير علما له من الدقة ما للعلوم الانسانية الاخرى. فما موضوعية العلوم الانسانية ؟ لاية درجة يمكن للنقد الادبي أن يسايرها؟ ما الاساليب التي استخدم ويستخدم لتحقيق هذا الهدف ؟ هذه الاسئلة وغيرها من نوعها كثيرة وتحتاج الى دراسة لامجال لها في هذه الكلمة التمهيدية .

تلك هي بعض من مرامي المجلة لاعدادها المقبلة كما أتصورها . قد نتمكن من المباشرة في تحقيقها مع ربيع ١٩٩٤ . الا أني أقول مسبقا ان هيئة التحرير لن تتمكن من السير على هذا الطريق التجديدية اذا لم

---

(١) يرقى الى أواسط القرن التاسع عشر . راجع كتاب (أزمة مفهوم الادب في فرنسا في القرن العشرين) تأليف البير ليونار ، نشر جوزي كورتي ١٩٧٤

تشترك معها ـ أيها الزميل العزيز ـ بوصفك قارئا أو مترجما أو مؤلفا. فاقتراحاتك وملاحظاتك ونقدك ... الحوار معك من مستلزمات حسن سير مجلة تحترم ذاتها .

ولم لانضيف الى قضايا الادب وأعلامه ملفات أو أعدادا لـ ـ فاوست ـ في الادب مثلا أو لـ ـ دون كيخوت ـ أو أيضا لـ ـ دون جوان ـ ؟ ... وأيضا لمسرح بريشت أو مسرح يونسكو . واقترح شخصيا على هيئة التحرير ، وعلى المترجمين كل منهم حسب اهتماماته ، وأيضا على القراء أن يولوا القضايا الادبية التالية أو مايشبهها عناية خاصة :

١ ـ النقد الادبي : التعريف به ـ مدارسه : البنيوية ـ التحليل النفسي (فرويد ، يونغ أو غيرهما ، النقد الماركسي والسيسيولوجي والايديولوجي ـ النقد الشكلي (الشكلانيون الروس) ـ النقد المواضيعي Thématique النقد الرؤوي .

٢ ـ المدارس الادبية : الكلاسيكية ـ الرومانسية ـ الرمزية ـ السريالية ـ الواقعية ـ الرواية الجديدة ... وأيضا الحداثة في الشعر على الخصوص .

٣ ـ الاجناس الادبية : الملحمة . الشعر الغنائي ـ المسرح ـ الرواية ـ القصة القصيرة ...

٤ ـ الادب بما هو كذلك : مفهومه ـ دوره ـ أزمته ... المحاكاة والادب ...

٥ ـ مقولات الادب : الاسطورة ـ الرمز والصورة والمجاز والكناية ـ النص (قراءة النص ـ شرحه ـ تفسيره النص الادبي والنص العلمي) ـ الكلام والكتابة ـ الخيال والخيال المبدع ـ الطوباوية ـ الفسحة Espace والفسحة الادبية .

فالرجاء من الزملاء المترجمين بالدرجة الاولى أن يبحثوا عن النصوص التي تعالج هذه المسائل . وان يقترحوا نصوصا لمسائل أخرى من المفيد التعريف بها . وأضيف :

لقد وضعت أمام الزملاء المترجمين وأمام هيئة التحرير برنامجا فيه من مشكلات الادب واعلامه ومسائله مايحتاج تنفيذه الى سنوات وهم يعرفون مثلي وأكثر مني ان العمل الادبي ، ترجمة كان أم تأليفا، لايرتجل فليس من السهل البحث عن النص الجيد . ونقله الى اللغة العربية، بعد، أصعب . فمن الضروري ان تتقن عملنا كلنا كي تصير هذه المجلة نموذجا يحتذى من جهة ومن جهة أخرى سجلا وثائقيا لدراسي الادب.

قد تتمكن هيئة التحرير من توفير بعض النصوص للمترجمين . الا أن العبء الاكبر يقع عليهم كل حسب ذوقه واهتماماته والمراجع المتوفرة لديه في اللغة أو اللغات التي يجيد (والترجمة عن اللغات الحية المعروفة كلها مقبولة ومحببة) .

وستنشر المجلة عددا كاملا او ملفا عن قضية أدبية ما أو عن علم من أعلام الادب عندما يتجمع لديها العدد الكافي واللازم . وقد تجمع في عدد واحد أكثر من علم اذا كان ثمة قرابة بينهم أو أكثر من قضية اذا كانت هذه القضايا متقاربة .

ولما كان نشر بعض النصوص قد يتأخر فسأطلب من هيئة التحرير أن تقترح على المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب دفع مكافأة المترجم فور اعتماد نصه . ولا أعتقد أن الاقتراح سيرفض.

الا أني أرجو بالمقابل من المترجمين ان يتقيدوا بالملاحظات التالية الضرورية لحسن سير العمل وهي :

١ – أن يرفق النص العربي بالنص الاجنبي مع ذكر اسم المؤلف والكتاب الذي أخذ منه النص ودار النشر ومكان عام النشر . بالاضافة الى اللغة التي ترجم عنها .

٢ – ان يكتب الاسم العلم بالحرف اللاتيني اذا كان منطوقه باللغة العربية مدعاة للالتباس او للاجتهادات . فالمسرحي الفرنسي Corneille يكتب احيانا بالعربية كورني وأحيانا كورنية وكذلك المصطلح اذا كانت ترجمته خلافية .

٣ – قد يكون من المفيد اضافة شرح مقتضب جدا للمصطلح ان لم يكن مالوفا ، وتعريف أيضا مختصر بمؤلف مجهول نحد ما في المحيط العربي .

٤ – من الضروري أن يضرب النص المقدم على الآلة الكاتبة أو ان يكتب بخط واضح مع فوارق بين الاسطر والكلمات تمكن المراجع من تصحيح خطيئات كثيرا ماتقع سهوا .

٥ – ختاما ، ليعذرني المترجمون والمؤلفون اذا اضفت ان ثمة مواصفات للغة النص العربي ، اذا لم يتقيد بها المترجم أو المؤلف ، فقد لا ينشر نصه أبدا ، تلخصها كلها كلمة (بيان) ويقصد بها : الجمع بين متانة العبارة وشفافيتها وايجازها ضمن حدود الامكان. أما التقيد بقواعد الاعراب فمن تحصيل الحاصل .

* * *

الأخلاق في المسرح

بقلم : جاسينتو بينافنستي
ت : ممدوح عدوان

.... ماذا أسمي ما سأقول ، أي شيء الا الدروس . ليست ، حتى ، بالمحاضرات ، وهي خالية من أي شيء يمكن ان يتجاوز حدوده نحو ماهو استذي او تدريسي . فأنا لست أستاذا ولا معلما . انني ، دائما ، تلميذ ــ وتلميذ مسكين ــ للكتب وللحياة . وعرضة للمصادفات دائما . وانني مهتم بالطرق التي أسلكها أكثر مما انا مهتم بالوصول الى غاية محددة : أوليس أفضل السبل للوصول الى الحقيقة هو تذليل كافة الاهداف العملية . فكلما انطلقنا ، عن قصد ، للبحث عن حقيقة ما، فاننا وعن سابق تصميم،نفعل ذلك لاننا نبحث عن حقيقة تتحقق فيها مصلحتنا أو مكاسبنا . والانسان الذي يحتاج الى حقيقة معينة معرض لان يقبل أول كذبة ترضيه ثم أن يبني عليها فلسفة كاملة تسمح له بأن يحيا كما يحب . حين لانكون مهتمين بالأهداف العملية ، وحين نتجاهل أية حقيقة مهما كانت نافعة ، مثلما يمكن ان تكون الطرفة نافعة للمسرح ، عندها فقط تكشف الحقيقة عن نفسها أمامنا بلا مبالاتها الكاملة.

الشرط الاول للحقيقة هو أن تكون صحيحة ، حتى لو لم تكن ذات نفع لنا ، وحتى لو كانت مؤذية لنا . الا انه ليس هناك ماهو أصعب من تقبل حقيقة مؤذية لنا او متناقضة معنا ـ هذا على الرغم من أن الحقيقة ـ كما يقول الانكليز ـ هي بالتحديد ماهو صحيح وصادق وليست مايجده المرء ملائما للتبشير به كما لو انه صحيح وصادق . لكن الذين يبحثون عن الحقيقة دون مصلحة هم قلة ، أي الذين يبحثون بقصد بعيد المدى خال من الاهداف المصلحية .

اننا نريد الحقائق النافعة . وحين يقدم لنا العلم حقيقة نتساءل فورا : « لم هذه ؟ » ومن الفن (حين يكون فنا حقيقيا فانه يكون أكثر بعدا عن المنفعة من العلم طالما انه يبحث عن حقيقته الخاصة به ويتجنب تسميتها بالحقيقة بل يدعوها الجمال) ... ومن الفن نطالب أيضا بالنفعية . فمرة يجب أن يروّح عن ارواحنا ومرة يربح عقولنا . وفي مرات أخرى نطلب من الفن ان يتحول الى التعليم أو الى أن يكون أخلاقا ملائمة فورا لحياتنا . اننا نبحث عن فن يقول فيه الفنان كل ماهنالك ويصمت فيه ضميرنا ـ ضميرنا نحن ! الارض ذاتها التي يقيم عليها الفن أخلاقيته ! ليس الفنان ، بل نحن ، من يجب أن يكتشف الاخلاق فينا .

الفن ، مثل تلك المرايا الخادعة التي تقلل حجم الاشياء ، وبالتالي يقدم لنا صورة أكثر وضوحا . والواقع يبدو أكثر كثافة فيؤثر فينا بعمق أكبر حين ينعكس في الفنون . ولا شك ان روح الفنان ليست دائما مرآة نظيفة وصافية ـ بل هي ، في الغالب ، مثل الماء المتموج الذي يضفي على الصورة رعشة . وانفعال الفنان هو ايضا نوع من الحياة التي تضيف حيوية زائدة على صورته . هذه الصورة ليست هي الواقع ذاته فهي تمتلك جانبا مثاليا . ولكن ان صار هذا المثالي ، من خلال التواجد ، حقيقة ـ أوليس هو ايضا واقعا ؟ الفن اذن واقع موضوعي ، من جهة . ومن جهة

اخرى هو واقع ذاتي . من جهة ... لا . يكفينا من الازدواجية الهينة. فلنتفحص الوحدة الكاملة للكل : الروح والجسد ، الشكل والمضمون. من سيتمكن من السيطرة عليها ، حتى الروحانيون يحتاجون الى وسائط عملية لاثارة الروح .

ولتحويل الروحاني الى مادي بحيث يصبح محسوسا ، ولتحويل المادي الى روحاني بحيث يصبح لامرئيا ــ هذا هو السر الكامل في الفن.

فمن هذا الانصهار للواقع الخارجي في العالم مع الواقع الداخلي لروح الفنان ينبثق المثالي . ومن المثالي تنبثق أخلاقية الفن . فبالنسبة لفواييه ان كانت الاخلاق تشتمل على الانسان الذي يعيش حسب المثل الاعلى الذي يتصوره ، فان مجرد ادراك هذا المثل هو قوة متحكمة بالسلوك . ومرة أخرى كما يقول فواييه ان كانت الرؤية تعني المعرفة فان المعرفة تعني القدرة على الفعل . وكل من عثر على حقيقة ، ومهما كان متجردا من المنفعة وهو يبحث عنها ، سيحاول فورا ان يطبقها حسب مصلحته .

ولكن ماهي تلك الحقيقة المثالية التي نراها في الفن ؟ هل هي دائما حقيقة اخلاقية ؟ مشكلة الاخلاق في الفن ، مثلا مثل كافة المشكلات الاجتماعية ، هي في الاساس مشكلة دينية . إما أن نؤمن وإما لانؤمن ــ او نرغب في ان نؤمن حتى لولم نكن نؤمن . فاذا آمنا ايمانا دينيا عميقا فان مثلنا الاعلى سيكون عندها في الحياة الاخرى ولا يبقى من هدف لاخلاقيتنا الا تحقيق نعمة السماء الابدية .

واذا لم يكن لدينا ايمان ديني ، اذا كنا لاننتظر ثوابا أو عقابا بعد الموت ، فاننا نستطيع ان نؤمن في احتمال تحقق السعادة في مستقبل الانسان على هذه الارض ، اذا ماضحى كل منا بذاتيته الشخصية من اجل الصالح العام . واذا كنا نؤمن ان الحياة (كما يمكن ان تكون فعلا معتمدين

في حكمنا على مانراه منها وحده) هي شيء مايكشف الحقيقة الكاملة من خلال معرفتنا أننا ، كلنا ، قد ولدنا ، وكلنا سنموت ، فان هذه الحياة مؤلفة من آلام وافراح مسروقة من أحزان ، وهي كفاح أناني ضد أنانية الآخرين وأنانية المجتمع ـ عندها ايضا ودون الايمان من خلال اي شيء أصولي نستطيع أن نؤمن من خلال ذاتيتنا في الحاجة الى الايمان بشيء ما ـ وان نجد ايماننا في هذه الحاجة .

الانتهازيون الاخلاقيون !! اننا نضف المجهول على أنه (س) ثم نحل المشكلة الاخلاقية بالانتقال من الاخلاق المستترة الى أخلاق الضرورة . وسنقبل النتيجة دون ان نشغل انفسنا بأسبابها ـ باختصارا اننا نحول الضرورة الى فضيلة . وقد يكون حسنا ان لانؤمن بشيء لكن علـى المرء ان يعيش وكأنه كان يؤمن . ويمكن تحديد الدين الرسمي في كل البلدان كما يلي :

ـ فكر كما تحب ، آمن أو لاتؤمن كما تحب ، ولكن افعل مايفعله الآخرون .

يمكن للفن أن يكون أخلاقيـا او غير أخلاقي او عديم المسؤوليـة الاخلاقية طالما ان معارضة الاخلاق السائدة ، او فقدانها ، تؤدي الـى النتيجة الاجتماعية ذاتها. ويمكن لأخلاقية الفن ان تكون دينية او فلسفية ولا نستطيع القول انها أخلاقية علمية ذلك لان العلم لم يستطع ان يكتشف سبب الحياة ، والاخلاق تتضمن تقرير ذلك السبب . واذا كان العلم هو التوقف عن حقيقة ما أو غيرها واعتبارها الحل والسبب الاسمي لحياتنا فانها تتحول الى حقيقة فلسفية ، أي حقيقة تطبيقية . لقد رغب داروين وتلامذته وبعدهم الداروني الرومانسي العظيم نيتشـــه ، أن يعرقلوا الحقيقة في مسارها بغية تثبيتها نهائيا في فلسفة عملية . انهم يحدثوننا عن الحياة بصفتها صراع جنس ضد الاجناس الاخرى ، مسارا انتقائيا،

حربا مستمرة ونزاعا دائما . نعم . هذا كله علم لانه وجه من وجوه الحقيقة ولكن هل هي الحقيقة الكاملة ؟ لقد اعتاد نيوتن ان يقول اننا نحن رجال المعرفة المساكين ، مثل أطفال « نلعب على الشاطيء ونحس بالغبطة حين نعثر بين الحين والآخر على حصاة ناعمة أو صدفة أجمل من المعتاد ، بينما بحر الحقيقة العظيم يمتد أمامنا ولم يكتشف بعد » .

يقول لنا علم الاحياء والتاريخ الطبيعي ، حسب ما أعرف ، ان الحياة صراع من أجل البقاء .ألا يمكن اذن ان تكون الحرب من أجل السلام والخلاف من أجل الوفاق هي الاخرى صراعات من أجل البقاء . ان لمحات الحب ، اذا انتبه اليها جيدا ، تبدو فعلا أقرب الى المعركة . وكل حب يمتلك تلك الصفة المادية والروحية التي يتصف بها الغزو . ومن يدري لعل الحروب ، لو نظر اليها من بعيد ومن عل ، تبدو مثل معانقات الحب ، ولعل في صليل السيوف المتشابكة صوتا يشبه فرقعة القبل ، ان كان التساؤل في العلم غير نهائي فلم نعيقه حين يحدثنا عن البؤس والشقاء الابديين ؟ واذا كان العلم يتوقف حين لايعود قادرا على رؤية ماهو أكثر من ذلك فان على الفن ان يتقدم . وحقيقة الفن ليست واقعا يرى بالعين . ان حقيقته ، كما قال تينيسون ، وراء حجاب ، وراء الحجب كلها وخلف كل ظل أو طيف .

ولكن ان كان الفن يستطيع أن يبدو محايدا أخلاقيا ، ومنكرا لكافة الاسس العلمية للاخلاق ، فانه لايستطيع ان يكون كذلك بشكل مطلق . ببساطة لانه لايستطيع ان يكون معاديا للمجتمع ـ ومهما بدا معارضا للحالة الاجتماعية السائدة فإنه لايستطيع ان يكون معاديا للمجتمع لان الفن قبل كل شيء آخر تواصل من خلال العقل والمشاعر بين الواقع وضمير الفنان أولا ثم ، ومن خلال اظهار التواصل بين ضمير الفنان وضمير جمهوره .

الممثلون والجمهور ، على السواء ، يجدون أن عقولنا وعواطفنا غير كافية للتعامل مع الحياة . يجب ان يعرف كل منا الآخر ـ ونحن نحتاج الى أن نتشارك في احاسيسنا وافكارنا . ورحلتنا خلال الحياة ستكون رحلة مقيته دون مرافقين .

وحين نحقق تلك المرحلة من التفوق العقلي التي يصح فيها القول ان الوحدة خير من جليس السوء ، حين نتمكن من التنقل عبر مشاهد الحياة مثل الرحالة المتوحدين مفضلين العزلة ومكتفين بمشاعرنا ـ حين نحقق ذلك يجب ان لاننسى أننا قد توصلنا الى ذلك من خلال أننا ، أولا، قد تعلمنا وجمعنا من خبرات المواجهات الاجتماعية ، عواطف ودروسا ثقافة . واذا كان روبنسون كروزو قادرا على ان يحافظ على حياته ويعيش في جزيرته الصحراوية فان ذلك كان لانه في البداية قد تعلم بين البشر وفي المجتمع كل مايمكن ان يؤهله للصمود في حياته المنعزلة . بمعنى آخر انه في انفصاله عن المجتمع كان المجتمع هو الذي انقذه وحافظ على حياته.

لا . الفن لايستطيع ان يكون معاديا للمجتمع لانه نتاج المجتمع ذاته وكما قلت سابقا قد يبدو معاديا للمجتمع ، كما في حالة الفن الثوري ، ومعارضا للنظام الاجتماعي السائد . ونحن جميعا اما أننا محافظون واما أننا لبراليون ، وليس بالضرورة بالمعنى السياسي بل بالمعنى الاوسع الذي يعني أن نجد أنفسنا ميالين الى الاشياء كما هي او باحثين بلهفة عما هو أفضل ، مؤمنين بالارادة البشرية وبتطور الانسان . وتعبيرا عن هذين الاتجاهين المتعارضين سيظل هناك دائما فن محافظ ، فن رسمي ، وفن حر ومندفع يضع مثله في حالة اجتماعية أكثر كمالا.

وقد يكون الفن المحافظ دينيا ، حين يكون دينه دين الدولة ، والا فان الفن الديني يصبح الاكثر ثورية من حيث ان يضع مثله فوق كل المصالح الاخرى في الدنيا . وفي هذه الحالة لا المجتمع ولا الدولة ولا السلطة ولا

الاسرة بقادرة على ان يكون لها الاولوية بالنسبة لمثله القدسية . وسيكون الالهام الوحيد لفن كهذا وضميره هو النظام الديني لكنيسته . وتكون علاقة الفن المحافظ مع الدولة هي علاقة دعم قوي للمؤسسة وضميره سيكون سلطة الدولة ، ضمير المدنية .

أما الفن اللبرالي ، الفن الرومانسي فعلا ، فلن يكون له من ضمير الا ضمير الفنان الفرد . ومثله العليا هي التمرد . انه فن خطر ، وتوجس دائم من المشرع . لانه اذا لم يتطابق الضمير الفردي مع الضمير الاجتماعي هل سيسمح المرء لفن كهذا بان يبلبل المجتمع باسم الحرية الفنية ؟ ومن جهة اخرى هل المشرع والحاكم واثقان من الحقيقة بحيث يستطيعان معارضة النمو الحر لمثل أعلى مختلف ؟ ان جميع محافظي الحاضر يصونون المؤسسات والقوانين المرتكزة على مثل كانت ذات يوم لبرالية وثورية ومعادية لنظام اجتماعي سابق .

المسألة هي : كم من الحرية يمكن للدولة ان تسمح به للفنون ؟ اعتقد أن الفن يجب أن يمنح كل حرية ممكنة ، او كما يعبر عنها باري : يجب أن يمنح الفن كل ترخيص الا الترخيص بمعاداة الحب . لكننا قد قررنا منذ قليل ان الفن لايمكن ان يكون معاديا للمجتمع لان جوهره هو التواصل الروحي والتعاطف وبمعنى آخر الحب . وحتى حين يكون الفن في أقصى حالات التشاؤم و الازعاج ، حين يهاجم كل شيء وليس لديه علاج لاي شيء ، حين يقول لنا ان كل شيء شر فانه يبشر بأن مثله الاعلى هو الخير . ان ضمير الفنان يتمتع بالحق الكامل لاظهار نفسه بحقيقته الكاملة . يستطيع ان يقول لنا ان كل شيء شر وألم وموت ، ويستطيعان يقول لنا أننا يجب ان ندمر المجتمع والعالم ونبعثر بذور الحياة ذاتها وسيكون قوله ذلك معاديا للمجتمع اذا ما فشل الضمير الاجتماعي لدى سماعه ذلك في التحرك بطاقة اكبر للدفاع عن نفسه . وان لم تكن الحالة

كذلك ، اذا قبل المجتمع الحكم فانه يكون عبارة عن عضوية مهترئة . وعندها لايكون الكي الفني قد أتلف الا اللحم الميت . انه لم يحرق الحي.

« ليس مايدخل الفم هو مايلوث الانسان بل مايخرج من الفم » كما يقول الكتاب المقدس. والفن لايستطيع ان يكون معاديا للمجتمع الا وسط مجتمع مهترىء ومتفسخ . والا فان ذلك الفن المتشائم والمزعج ظاهريا يكون أكثر نفعا صحيا للمجتمع القوي من ذلك الفن المتمتع بالتفاؤل المغسول المتوافق تماما مع الامور كما هي عليه . والفن الذي لايسعى الى أي تطوير او تصحيح ويروح يتراقص وهو يهتف ببلاهة : « الفرح والسعادة ! الحياة ممتعة وكل مافي الحياة جيد ! » هذا الفن هو بالضبط فن الركود الذي لايسعى الا الى جعل العفن مصانا برش ملح الطرافة وبهار الحسية عليه . هذا الفن ليس الا بذاءة روحية : كل شيء على مايرام لانني سعيد. ولا شيء في حاجة الى التطوير والتحسين لانني مرتاح . هذا الفن هو الفن المعادي للمجتمع بحق لانه وهو في حالة التمركز على الذات ينسى آلام الآخرين ويبحث عن المتعة الشخصية .

انه لايرى ، ولا يريد أن يرى ولا يتذكر انه سبق له ان رأى ـ انه لايعرف كيف يسبر أعماق الحزن البشري.

وليس من الضروري العودة من أعماق الجحيم كما فعل الشاعر الفلورنسي وعلى الوجه صفرة الموت . يكفي الشعور في الاعماق بالتعاطف مع الالم . هناك طفل كسيح يستند الى عكازيه ، شاحب وذو عينين مات فيهما البريق . لن نقول أبدا عن الذين يستطيعون ان ينظروا الى هذه التعاسة في الحياة بلا مبالاة انهم سعداء . لا . انهم يستحقون الشفقة .

ولا يعني ذلك أيضا ان على المرء ان يشتم الحياة بسبب المعاناة التي فيها . بل على العكس يجب ان يشد الالم من أزرنا بصفتنا محاربين

عريقين مصممين على قهره . ولكن الى اية ذرى روحية يجب على المرءان يسمو لكي لايصبح متسكعا في كل شيء ، لكي لايشتم ويجدف ، لكي يفهم في النهاية ، بودون ان نشرح ، كيف ان هذه اللطخة من الحزن على حياة طفل يمكن ان تكون ضرورية لتحقيق الهارموني في الكل .

اذا كان الفن المحافظ هو الفن المتفائل الذي لايزعج ولا يثير شفقتنا فبورك بالفن الحر ، فن الحماة والتمرد الذي يطالبنا وهو يغيظنا ويجرحنا بأن نستيقظ ونكافح ونعيش . ولنرفض ذلك الفن الذي يقـول لنـا : « استغرقوا في حلمكم الهانىء . لاتفكروا بالموت ابدا . ولم ؟ أنتم الآن ميتون . » .

ما قلته حتى الآن عن الفن بشكل عام ينطبق تماما على المسرح بمقدار مايكون المسرح فنا ، وما قلته عن تأثير الفن على المجتمع ينطبق بشكـل واضح على المسرح .

فالمسرح ، مثله مثل كل فن آخر وربما اكثر من اي فن آخر ، هو فن تواصل وتعاطف . ان الكاتب المسرحي يحكي لنا خرافة هو الـذي اخترعها ويأتي المتفرج مدفوعا بفضوله لكي يسمعها . وكما يقول أرسطو: « هذه الرغبة موجودة في أعماق كل انسان ؟ الرغبة في معرفة شؤون الآخرين . » ولكن في حالة المسرح يأتي المتفرجون مجتمعين . وفي مايتعلق بالرياضيات الروحية فان مجموع الجمهـور ليس نفسه مجموع عـدد المشاهدين . ان ضمير الجمهور ، وأكثر من ذلك فهمه، شيء مختلف تماما عن ضمير أي من المشاهدين وفهمه انه ضمير جماعي يتألف من الاحترام المتبادل للرياءات الاجتماعية . فعلى الرغم من ان كلا منا متأكد مـن ان الآخرين ليسوا طيبين كما نحن طيبون ، فاننا ، وخشية ان يظن الآخرون اننا متساوون ، نحاول ان نظهر بأفضل مما نحن عليه فعلا .

لدى كل منا سترة من اللباس الاخلاقي نرتديها ونحن في بيوتنا وهي في الغالب سترة واسعة وفضفاضة ، لكن لدينا سترة أخرى نرتديها حين نذهب الى المسرح . والرجل الذي قضى نهاره وهو يرتب صفقة مشبوهة الرجل الذي كوم ثروات كبيرة دون أي وازع أو رادع ـ حين يرى مسرحية فان هذا الرجل يسمح لدمعة ان تنسكب من عينه حين يندد البطل بالمال وفي الوقت ذاته يعانق فقره الشريف وحبيبته . والرجل الذي يحاول أن يزوج ابنته لمن يدفع أكثر يصبـح ساخطا علـى الاب في المسرحيـة اذا ما عارض حبا بين ابنته وبين البطل . والزوج المتساهل ، حين يكون في المسرح ، يصفق لطلقة المسدس التي تنتقم لشرف الزوج المخدوع علـى الخشبـة .

في بعض المناسبات تقدم عروض مسرحية للسجناء في السـجون الفرنسية . ويقال انه مامن مسرحية استطاعت ان تثير الحمية الاخلاقية ولم يتعرض خائن للسخط ، ولم تنتصر الفضيلة بقوة أكبر ، مما يحدث وسط جمهور المجرمين والخارجين على القانون.

من ذا الذي لم يتعرض ، بيننا لفرصة اقتراف عمل غير شريف ، ومهما تصاعد شرفنا فانه اذا كان صاحب الفرصة المعروضة حسن التحدث وذا شخصية مقنعة فاننا سنسمعه حتى النهاية ودون وخز ضمير . وبعد ان نسمعه حتى النهاية ، وبمنتهى اللباقة ، نفهمه بأنه قد ارتكب خطأ . وبعد قليل وفيما نحن نستعرض الحادث أمام صديق نصرخ بكبرياء : « تصور ! لم أتركه يكمل . يعرض شيئاً كهذا على أنا ؟ » وبعـد ذلك اذا صدف ان أعدنا القصة أمام مجموعة نصيح بكبرياء أعظم : «تصوروا! يعرض شيئا كهذا علي أنا ؟ لم أدعه يبدأ الحديث بل ألقيت به عن الدرج . » والمجموعة كلها تمتدح سلوكنا ولكن ليس دون ان يقول كل منهم لنفسـه

« يا للفرص التي تتاح لبعض الناس ! (*) » هكذا نحن مع أنفسنا ، وبين انسان وآخر ، وبين انسان ومجموعة . وهكذا نعيش وكل منا يخدع الآخر ، ويخدع حتى نفسه .

ومع ذلك ، ولأننا هكذا فاننا نطالب بصدق الفن وبالحقيقة والواقع من المسرح . ولهذا السبب فان تأثير المسرح عمليا لاشيء . فالمسرحية هي شيء مقرر وليست شيئا مقررا . والكاتب الذي يعظ أكثر من غيره يستطيع ان يكون واثقا من أنه لن يسمع حين يعظ الا من قبل الذين لايحتاجون الى اقناع . وبالطبع ينطبق هذا على الوعاظ كلهم : الدينيين والسياسيين والاجتماعيين . فالقس يعظ الكاثوليك في الكنيسة ، والاشتراكي يعظ الاشتراكيين ضمن تجمعه ، والفوضوي يعظ زملاءه في قاعة اجتماعهم . فبهذه الطريقة يضمن المرء تجنب المماحكة والجدل .

أحيانا يتصور الكاتب المسرحي نفسه زعيما وقائدا للجماهير لان مسرحية له أيقظت تذمرا كان في الاصل موجودا وينتظر الفرصة للانطلاق ومهارة الكاتب المسرحي ، مثل براعة الخطيب ، تتضمن التحري بدقة عن اللحظة التي تكون فيها غالبية الناس ذات رأي موحد لكن مامن أحد بينهم يجرؤ على التعبير عن أفكاره . ولهذا كان مارك انطونيو قادرا ، في جنازة قيصر ، على تصور المشاعر الحقيقية للرومانيين والتي أثارها موت قيصر ، وعلى الرغم من التأييد الظاهري من الشعب الروماني لقتلة قيصر ، كانت المشاعر الحقيقية تنتظر صوتا واحدا ولو كان هامسا لكي تنفجر في آلاف الصرخات . ولهذا السبب بالذات ، لان المسرح لايقنع الا المتحمسين أصلا ، والمقتنعين مسبقا ، فانه يستطيع ان يساعد الحكام وعلماء الاجتماع على تنظيم نبض الراي العام في اللحظات الحاسمة . ولهذا حول الفنانون

(*) كان نقول بالعامية : ربك يطعم الحمص لمن ليست له أضراس .

الحاكمون في اليونان القديمة المسرح الى احتفال ديني مدني . والكنيسة الكاثوليكيـة ، ونظرا لتمكنها مـن علم النفس وخبرتها بالعامة ، فقد استفادت من المسرح في مراحلها الاولى . واذا كانت لم تنعش المسـرح فانها على الاقل قد ألحت من ارتداد المؤمنين واحجامهـم عـن شعائرها الدينية . وكان من الطبيعي أن الرغبة الحميدة في اجتذاب أعدادا كبيرة من المؤمنين قد أيقظت تنافسا حادا بين الكنائس المختلفة وبين التجمعات الاخرى . وحين كانت الموضوعات الدينية تبدو أليفة (ومملة) أكثر من اللازم كانت الكنائس تلتفت الى ماهو دنيوي فتضع نفسها موضع الخطر المباشر . لان الشيطان ، الذي يظل حائما ، وكان يستاء بالتأكيد مـن الدور الجاحد الذي أنيط به في تلك العروض الدينيـة ، فانه كـان ينتقم لنفسه بأن يندس في نسيج العمل ذاته ومن خلال الاغاني الفاسقـة والرقصات الموحية ـ والى درجة أن تصدم اي مشاهد وعلى الرغم من اننا اليوم محصنون ضد الصدمات كما هو مفترض.

ومن هذا التمازج بين الديني والدنيوي ، والذي كان الشيطـان ينتصر فيه دائما ، ولد المسرح الشعبي في أكثر دول أوربا تقدما . لقـد ظل يحتفظ بمسحة دينية وبمقدار مايمنع من وصول الفحش الى حدود عدم الاحتمال او في الآلات التي لاتكون فيها سلطة الكنيسة قوية بما يكفي لتبني حمية الفنان الدينية .

وحيثما تختلط السلطة المدنية بالسلطة الدينية ، كما حدث فيمعظم انحاء أوربا ، في القرنينالسادس عشر والسابع عشر ، يكون على المسرح ان يتوخى حذرا خاصا لكي يتجنب التعارض مع الكنيسـة كما فعل دونكيشوتوسانشو . فالمسرح،بصفته مرآة ومدرسة للطبائعوالعادات، يحدد نفسه في أنه مجرد مرآة طالما ان دوره التعليمي خطر . وأكثر مـن ذلك أنه مرآة تنعكس عليها الطبائع والعادات ليس كما هي في الواقع بل

كما يريد لهما الرأي العام أن يبدوا عليه . ولم تكن لدى المسرح الاسباني العظيم في القرن السابع عشر اية حقيقة على الاطلاق تتجاوز المثالية الزائفة التي فرضها عليه الضمير الاجتماعي . ولم يكن هناك أي ضمير الا سلطة الكنيسة المدعومة بسلطة الملك .

أكان ذلك المجتمع هو الذي نراه معروضا في مسرحه ؟ كلا بالطبع. لم يكن الشرف يدافع عنه بهذه الحمية ، ولم تكن السيدات متهتكات أو متحفظات بهذا القدر ، ولم تكن الزيجات تتم بهذا الرضى ، ولم يكن الخدم متآلفين الى هذه الدرجة مع أسيادهم ، ولم تكن السيدات كلهن يتيمات من ناحية الامهات ولم تكن تحدث مبارزات بهذا القدر ـ باختصار كل شيء كان غير حقيقي . وفي لحظات الصدق مع النفس كان كتاب المسرح أنفسهم يسخرون من هذا الزيف ويشيرون الى ان الحياة شيء وما يجري على المسرح شيء آخر . والدليل الكافي عن الصورة المختلفة لذلك العصر نجده في الروايات التي كتبت في تلك المرحلة . فقد كانت هذه الروايات مخلصة للواقع لانها كانت تقدم نفسها لضمير أقل زيفا وهو ضمير القارىء الفرد . ولا يقلل من صحة هذا الرأي ان كثيرا من الروايات كانت تستعير بعض حيل المسرح لتزيين الواقع اذ انها حتى في هـذه الحالة لم تكن تستطيع تزييف الواقع الى الدرجة التي كان يبدو عليها في المسرح .

ولقد نوقش باستفاضة موضوع التغييب المتعمد لشخصيـة ذات أهمية اجتماعية كبرى ، هي شخصية الام ، من المسرح الاسباني القديم. فدون أي أساس حقيقي قيل ان هذا التغييب عائد الى الاحترام والتقدير اللذين تتطلبها شخصية الام في عصور الفروسية وان تقديمها في الاعمال التهريجية (الفارس) وفي المسرحيات الاخرى يعتبر امرا غير لائق وأقول «دون أيأساس حقيقي» لان الشخصيةلم تكن غائبة تماما عن مسرحيات تلك الفترة . فالملكة دوناماريا ، أم فرديناند الرابع ، لم تنتقص قيمتهـا حين قدمت في مسرحية تيرسو دومولينا . كما تظهر شخصيات أمهات في

عدة مسرحيات للاب دوفيفا. وان كان الاحترام والرهبة هو مامنع الكتاب الاخيرين من تقديم شخصية الام فان لوب دوفيفاليس منسجما كثيرا معهم في هذا بخصوص مسرحياته . فنادرا مانجد في المسرحيات الحديثة أو القديمة أمهات يظهرن مضحكات وتكلمهن بناتهن بأقل مايمكن مـن الحب والاحترام مثل مالذى فيفا . والحقيقة انه كان يعرف كيف يعوض ... : فحين تسمع الام في احدى مسرحياته ابنها وهو يتهمها ويعيرها بصفتها أما وملكة معا لاتؤنبه بل تجيبه من خلال حب الام وبتعابير تصلح لان تكون في مسرحية لشكسبير : « انني لا أحزن ياولدي الا لان الله سيعاقبك . »

المسرح الاسباني الكلاسيكي ، كما قلت آنفا ، هو مسرح المثاليـة الزائفة القائم على ضعف الضمير الاجتماعي الذي كان العامل الاكبر في انحطاطنا . فكل حياة ، وكل حياة أجتماعية ، تقوم على الرياء لايمكن لها ان تستمر وتتماسك . وربما كان من الممكن العيش مع خداع العالم كله ولكن ليس مع خداع الذات . ستفاجئنا الحياة في النهاية بحقيقة حياتنا وهي دائما ماكنا نتمناها أن تكون عليه ، ان أعمالنا لاتتلاءم الا مع وجداننا والمشكلة هي أنه لكي نعرف متى نتصرف وفق ارادتنا يجب ان ندرك أولا ان كل قرار انساني يظهر أولا في ماندعي أننا نؤمن به ، وثانيا في ما نعتقد أننا نؤمن به وفي النهاية في مانؤمن به فعلا .

وعند هذا الحد الاخير يجب على المرء ان يبحث عـن الحقيقـة ـ الشخصية والعامة . ولنتقص عن أسباب الافعال التي نسميها قسرية، كالنسيان وسوء الفهم ـ سنجد دائما ان سبب الفعل الحقيقي رغبة عميقة في النسيان وسوء الفهم . كم مرة هتفنا : « كيف فعلت هذا ؟ لم أكن اريد ذلك » ! ان مالم تكن تريده هو ان ترى ماتريده فعلا ـ وهـذه مسألـة مختلفة تماما ولذلك فانها ستفاجئك دائما . ولهذا تفاجأ الامم بكوارثهـا وانتكاساتها . « كيف وصلنا الى هذا ؟ » الجواب : وصلنا الـى هـذا بالعيش دون حقيقة ودون ضمير .

فياشعوب أمريكا انتبهوا الى مثال أوربا التي حلت ساعتها الرهيبة ولم يعد امامها الا التساؤل « أولم تكن حضارتنا كلها أكثر من هذه الوحشية ؟ » وكانت كذلك بالفعل .

لقد كانت حضارتنا معجونة بالجشع والصلف والمادية والرغبة في الاتجار بأي شيء ودون رادع . تلك كانت الحقيقة الكامنة وراء أجمل مظاهرنا . وفي النهاية ولدت الحقيقة غولها الذي روع العالم . ان المسرح اليوم يتمتع بأكبر قدر من الحرية . يستطيع أن يخبرنا كيف نحن وكيف يجب ان نكون . والمتفرج هو السلطة الوحيدة التي تستطيع معارضة حرية الكاتب المسرحي .

ولم يسبق للمسرح في تاريخه ان تكشف عن اتجاهين شاملين : « المحافظ واللبرالي » كما هو الآن الاول مريح ومتفائل ومتملق للجمهور البورجوازي . والثاني قلق ومقاتل وشعبي أو أرستقراطي – لان أحوال الدنيا اليوم تجعل الارستقراطي ثوريا . هذا المسرح يحتاج الى جمهور جديد . انه يريد ان يقدم نفسه للمستقبل . والمستقبل هو الناس ، الاطفال الناس والاطفال يحملون المعنى ذاته . لانهم ، معا ، هم المستقبل . ولتطورهم الاولوية على كل اهتمام آخر . هذه هي الحياة في المستقبل . والتحدث الى حياة المستقبل بهذه الطريقة هو تحدث مع الخلود .

لهذه الاسباب كلها فان مسؤولية كاتب المسرح اليوم أكبر منها في أي وقت مضى . المسرح تجسيد للمجتمع ، بطبائعه وضميره . أوليس بامكانه ان يتفاعل مع هذه الطبائع وهذا الضمير من خلال تقديم أخلاقية أسمى تهدف الى تحقيق حالة اجتماعية أكثر كمالا ؟ أم ان علينا ان ننكر تأثير الفن والمسرح بشكل خاص مدعين ان قيمته الاجتماعية الوحيدة تكمن في كونه تسلية وترفيها وانه متعة من متع الحياة ؟ يجب ان نقول كما قال الكوميديان رينار عن كتاب المسرح الاخلاقيين في أيامه : « بسبب أربعة

أبيات يمكن أن تكون قد كتبتها تظن أنك قد عرفت الانسان وأعدت بنـاء باريس » وباريس هنا تعني العالم .

ولكن على الرغم من أننا قدريون فلنكن كذلك ولكن بطريقة الشخص الذي يؤمن بأن ماحدث في العالم كان لابد له ان يحدث لانه ، كما يقـول المسلمون « مكتوب ومقدر » . ولكنه على الرغم من ايمانه عاش حياته وهو يتذمر غاضبا كلما خطا خطوة وهو يحاول جعل الامور في حالة أفضل . واذا سأله أحدهم : « لم العصبية ان كنت تؤمن بان ماحدث لابد أن يحـدث لانه مقدر ومكتوب ؟ » سيجيبه صاحبنا بانزعاج أكبر : « لانه مكتوب أيضا ان أكون ساخطا . » وصاحبنا على حق . فلنكن دائما بين الساخطين حتى لو كان سخطنا مقدرا . لانه قد يكون مكتوبا أيضا أنه يجب ان تتواجـد دائما أرواح نبيلة لاتؤمن ولا تقبل صاغرة بالشر والالم دون مقاومتها بالطاقة القصوى للارادة والتي قد لاتستطيع ان تحقق شيئا . ولكـن ... انـا أستطيع . ان الارادة التي لقحها الحب هي التي ولدت هذا العالم وكـل ماكان . والروح ستنتصر بفضل الارادة والحب ــ انها روح الله الموجودة في كل واحد منا نبحث داخل كل منا عن الكمال الذي لابـد ان يكـون الله نفســه .

« الانسان شريك الله » حسب اعتقاد سينيكا . وبكلمة « شريك » نقصد المتعاون .

ففي من يمكن لله ان يظهر نفسه في أحسن ميزة الا في أكثر مخلوقاته كمـالا ؟

ان تاريخ الله هو تاريخ الانسان(*) . في البدء ، وبالنسبة للانسان ذي الغرائز الطبيعية لم يكن هناك الا إله الانتقام (المنتقم) وفيما بعـد تصور الانسان إلهاً عادلا ، وبعد ذلك إله الرحمة (الرحيم) ، الإله الذي

(*) المقصود ان تاريخ معرفة الانسان بالله هو تاريخ الانسان ذاته . والآتي سيوضـح المقصـود .

من خلال الحب حول نفسه انسانا ، وبما انه القوة الكاملة والمعرفةالكاملة فانه رفض أن يحكم على الانسان الا بعد ان عانى كل الآلام البشرية . تلك حقيقة لطيفة بالنسبة للمؤمن ـ وحتى بالنسبة للكافر ، ما اجمل رمز الحقيقة هذا ! ان يتنهد وهو على الصليب « ربي ! لماذا تخليت عني ؟ » وهناك من يشكون في ان يكون الله قد تحول انسانا . لكـن مامـن أحد يستطيع أن يشك أنه في تلك اللحظة ، وهو مصلوب (لانه أحب كل آلام اللحم (الجسد) وعذابات الروح) فان الانسان قد حول نفسه الى إله.

وعلى هذا الموت للرب المصلوب ، الانسان ـ الالـه ، أو الالـه ـ الانسان ، بدات تبزغ الروح التي هدت البشر الى طريق الخلاص وطريق خلودنا : الحب .

قد تقولون : مازلنا قبيل الفجر . والنهار لم يأت بعد . ولكن لاداعي لليأس . الحياة حرب . والكفاح هو طبيعة أرواحنا . وهذا الدم الـذي يخضب الارض انما يلون فجر السماء بنور وردي، وماذا تعني بضعةقرون في انتظار بزوغ فجر الروح اذا كان النهار سيتكشف عن ابدية ؟!

ترجمـة : ممدوح عدوان

---

* جاسنتو بانيفتي ! ي مارتينيز أحد أعلام المسرح الاسباني .ولد في ١٢آب ١٨٦٦ في مدريد وتوفي في ١٤ تموز ١٩٥٤ في مدريد . وهـو الحائز على جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٢٢ . بفضله عادت الدراما الى الواقع ومن خلال النقد الاجتماعي وتراجع الشعر الخطابي امام النثر ، والميلادراما أمام الكوميديا ، والصيغة الجاهزة أمام التجربة ، والفعـل الطائش أمام الحوار ولعب العقول .

خلال الحرب الاهلية الاسبانية كان يعيش في برشلونـة وفالينسيا وتعرض للاعتقال .

اتصف بالغزارة في الكتابة . فقد الف (١٥٠) مسرحية فأعاد الى الذاكرة أمجاد لوب دو فيغاو « عصره الذهبي » .

« عن الموسوعة البريطانية »

الثرثرة على المسرح

البرتو مورافيا
ت : نبيل المهايني

كتب المفكر الايطالي الراحل مورافيا هذه المقالة عام ١٩٦٧ ،ونشرت في مجلته التي كان يصدرها مع بيير باولو بازوليني « أحاديث جديدة »في العدد الخامس الصادر في نفس العام . وقد نشرت لي مجلة « الآداب » البيروتية ترجمة المقالة في عدد شباط ١٩٦٨ . ونظرا لأهمية المقالة أعيد نشرها هنا بعد تنقيحها ومراجعتها على الاصل الايطالي ، عسى ان تسهم في خدمة الفكر النقدي المسرحي العربي.

يقول هيدجر في معرض حديثه عن الثرثرة : « يمكن للسامع ان يفهم الحديث بالاعتماد على مقدار وسط من السهولة التي يتضمنها الكلام ، ودون إن ينتقل الى فهم ما يدور عنه الحديث الاصلي . أي أن السامع يكتفي بالانتباه لسماع مايقال كما يقال بدلا من تفهم الوجود مايجري عنه الحديث . لكن هذا الفهم سيكون فهما سطحيا لانه يمر فوق الحديث، ان صح القول » .

ويسترسل هيدجر مدعما وصفه « الوجودي » للثرثرة ، ويقول : « ان السماع والفهم يرسوان مبدئيا على مايقوله الحديث . . أما الاتصال

فانه لايشارك .. والمهم هو الثرثرة .. فالشيء هو على هذا الشكل لانه على هذا الشكل يقال . وهكذا فانه من خلال توسع الحديث وتكراره تتحول الهلهلة المبدئية الى انعدام كلي لاي أساس ، وعلى هذا الانعدام الكلي لأي أساس تبنى الثرثرة » .

ثم يقول : « الثرثرة هي امكانية ادراك كل شيء دون أي تملك مبدئي للشيء .. كما ان الثرثرة في متناول الجميع . وهي لاتحرر فقط من وظيفة الادراك الحقيقي انما تشكل تفهما غير مبال ينفي أية امكانية لعدم التأكد .. فالثرثرة اذن ، وبفضل عدم اللامبالاة بضرورة العودة لأساس مايقال . انما هي انغلاق حتى الجذور » .

ان أفضل مايمكننا قوله هو هذان الشيئان : أولا ان الثرثرة ليست تعبيرا أو تفهما او ادراكا ، انما هي طريقة في الوجود او السلوك . ثانيا ان الثرثرة شاهد يدل على الانسلاب والتغرب او عدم المقدرة على توطيد علاقة بما يمكن ان يكون ، أي أنها نوع من انكماش في الذات أي — وبالضبط — « انغلاق » .

ان هيدجر لم يستعمل هنا كلمة الثرثرة كتعبير ازدرائي ، على العكس فهو قد تناول ظاهرة ايجابية وعلى أساس أنها شكل من أشكال الوجود في الحياة اليومية . واذا كان هذا الشكل زائفا او غير أصيل او قليل الاهمية فهو يعبر بهذا عن شكل غير أصيل من أشكال الحياة في العالم .

الثرثرة اذن هي كالتنفس ، كالتحرك ، شيء ما يدل على ان الانسان موجود كما أنه ليس للثرثرة هدف تبليغي او تعبيري . فهي وبشكل ما تأكيد مبني على النفي . فعندما يقول شخص ما : « هذا اليوم الطقس جميل » فاننا نفهم بأن هذا الشخص ليس أخرسا ، ليس ميتا ، ليس غير موجود ، وليس غائبا .

من جهة أخرى تدل الثرثرة على امكانية قول شيء ما في لحظةمعينة، انها الدلالة على أن الاداة التي يستخدمها الانسان للتبليغ والتعبير في حالة جيدة . تماما مثل دوران محرك السيارة قبل انطلاقهـا . فالـدوران ينبؤنا ان المحرك سليم . وهكذا فاننا نشعر بالطمأنينة ونحن أمام انسان يثرثر ، لأننا نفكر : « هذا الانسان يثرثر إذاً فهو قادر على أن يقول شيئا ما في لحظة معينة » . وبمعنى آخر فالثرثرة دلالة أكيدة علىأننا لسنا أمام انسان آلي « روبوت » او أمام أخرس أو حيوان متوحش . وفي الواقع فنحن نقول « كفاك الآن ثرثرة ، لننتقل الى ماهو جدي » . فماذا يعني هذا ان لم يكن : « كفاك الآن تبليغا بأنك موجود ، بأنك في هذا العالم،وقد حان الوقت لتقول لنا شيئا ما » .

والثرثرة في الحقيقة ماهي الا تصويت صاف . فالانسان يثرثر كما العصافير تغرد . وهنا قد ينبهنا البعض بأن لتغريد العصافيرهدفا معينا: مثل جذب الذكر (أو الانثى) . حسنا ! فهذا يعني ان الثرثرة لاتعني أبدا ذاك الذي يبدو انها تريد أن تعنيه . وفي تعبير آخر فالثرثرة ليسـت أبدا تبليغا أو تعبيرا ، لكن يمكن لها ان تنقلب في ظروف معينة الى رمز .

شخصان يثرثران : يقول الاول « أي يوم جميل ! » فيجيب الآخر « طقس رائع جدا » . هذه هي الثرثرة كتصويت صـاف ، كتصرف ، خالية تماما من أي معنى سواء بالنسبة للاشياء التي يثرثر بها أو بالنسبة للذين يثرثرون .

يمكننا أن نعبر عن دائرية الثرثرة هـذه ـ والتي لاتبلغ فيها غير نفسها ـ بأشكال مختلفة ، كأن نقول : « هـذان الشخصان يثرثران طالما أنهما يثرثران » . او : « هذا الشخصان لايقولان شيئا طالما أنهما لايقولان شيئا » . وبتعبير آخر ليس للثرثرة في الحياة الواقعية معنى ما يختلفعن

معناها الفعلي الكامن فيها . انها ليست رمزية على الاطلاق . لان الـذي يثرثر لايريد ان يأتي بشيء آخر فيما هو يثرثر . هدفه هو الثرثرة وكفى. يمكن للثرثرة ان تعبر بالطبع عن نوع من « الرسالة » . لكنها تتحول عندئذ الى ظاهرة أخرى .

لقد حاولنا حتى الآن ان نشد الثرثرة الى الحياة الواقعيـة لكـن الثرثرة في الفن شيء مختلف تماما بالطبع . ذلك كما يختلف أي تمثيل عن الشيء الممثل . فتمثيل الثرثرة ـ في الفن ـ هو مسألة تتعلق بموضعهـا وبطريقة تركيبها في هذا الموضع . فعند شيكسبير مثلا (ونضرب مثـال شيكسبير لانه مؤلف استعمل الثرثرة . أما التراجيديون اليونان فلم يكن لديهم مكان لها) ، نرى أن مكان الثرثرة هو في المؤخرة .

فالكلاون أو المهرج يثرثر ، والشخصيات الثانوية تثرثر ، والمجانين يثرثرون ، لكن الابطال لايثرثرون أبدا . شيكسـبير وجودي في الادوار الثانوية فقط . وعند هذه النقطة نود ان نتساءل : لماذا بدأت الثرثرة في لحظة معينة من تطور تاريخ الفن المسرحي تسود الدراما وتجتاحها وتشتتها لتغزو خشبة المسرح وتتصدره بعد أن كانت في مؤخرته ؟

في البداية كانت الثرثرة تظهر كما هي ولا تطمح ان تكون غير ثرثرة. الثرثرة الحقيقية ، الطبيعية ، الواقعية . كان غولدوني وموليير يتركـون أبطالهم يثرثرون ، وكان واضحا أنها ثرثرة تقول ماكانت تقـوله دون اي شيء آخر . لكنها كانت تساعد على « توطيد » شخصية ما او حالة مـا وترسيخهما . أي في تحويلهما الى شخصية او حالة «طبيعية». «واقعية»، « حقيقية » . وكان بوسع الثرثرة ان تسود القصة كلها كما حدث في مسرحية غولدوني « مشادات من مدينة كيودجا » : ثرثرة علـى المسرح لاتعني شيئا ولا تريد ان تعني شيئا . كانت ثرثرة وصفية خالصة دون

اي معان ثانوية . كل الثرثرة هناك ، لايوجد خلفها شيء ولا يجب ان يوجد شيء .

ان للثرثرة الطبيعية مكانا مثاليا في المسرح العامي . ذلك ان العامية هي بيكارية (*) في طبيعتها . أي انها مشدودة الى أشياء هي من ضرورات الحياة اليومية ، أشياء لامجال فيها الا للثرثرة . البيكارو هو الحالة القصوى للشخصية التي ليس لديها شيء يقال ، لانها مشغولة على الدوام بمسألة استمرارها . كما أن البيكارو يعيش خارج الثقافة ، ولا تهمه غير قضايا قليلة من الوجود الطبيعي : الاكل ، النوم ، الكساء ، المسكن . كل هذا بالقدر اليسير الذي يضمن له مجرد البقاء . فالاكل هو قطعة الخبز ، والنوم فراش القش ، والكساء جلد الخروف ، والسكن مجرد كوخ . لقد اخترنا شخصية البيكارو لانه يعبر عن الشخصية « اللا اجتماعية » للمتشرد البيكتي الذي سنتكلم عنه فيما بعد .

وللثرثرة أهمية سائدة في المسرح العامي : فالشخصيات فيه لاتستطيع الا ان تثرثر ، لان الدراما ـ ان وجدت ـ ليست ديالكتيكية وانما مادية ، أي مبنية على أساس الصراع في الحياة اليومية بعد نقله بكل ثقله الى المسرح . واجمالا فان الثرثرة تبدأ متكاسلة في المسرح العامي بغية الشروع في الحديث ، لكنها تبدأ غاضبة في المسائل الهامة ، وعاطفية في مشاكل القلب ، وتراجيكية عند موت الشخص او موت الآخرين . غير ان الموضوع يبقى دائما موضوع ثرثرة أو موضوع الكلمات التي يحتمل أن تستعمل على الارجح في ظروف مماثلة في الحياة الواقعية . ولا أحد يشك طبعا في الحقيقة الموضوعية لهذه الثرثرات ، وما يدل على انعدام الشكوك هذا هو مونتاج ، أي تركيب الثرثرة نفسها . فهو تركيب عفوي وميكانيكي مثلما هو في الوجود اليومي تماما . والمؤلف المسرحي هو أول من يعتقد

بهذا ، يليه المثلون فالمخرج ثم الجمهور ، وهكذا يخلق نوع من تبادل الثقة والامان بين خشبة المسرح والصالة . فما يحدث على الخشبة يكفل واقعية مايحدث في حياة الجمهور اليومية . وما يحدث في حياة الجمهور اليومية يكفل واقعية مايحدث فوق خشبة المسرح . كما ان الثرثرة العامية تعكس طبيعة مجتمع يعامل صالاته ومطابخه على انها منظر مسرحي للعالم .

كان المجتمع البرجوازي الروسي يتألف ــ ككل برجوازيات هذا العالم ــ من اخصائيين وتجار وملاك ورجال أعمال الخ . . لكنه كان حديث التشكيل ، كما أنه تطور في جو القيصرية الخانق وظل العبودية البدائي المريض . وكانت البرجوازية الروسية تعرف ان عليها القيام بثورتها ، لكنها كانت في الوقت نفسه مقتنعة ان القيام بالثورة يعني الانتحار بالنسبة لها ، ذلك ان الثورة الاشتراكية كانت قد تجاوزت آنئذ الثورة البرجوازية . وهكذا بدأ ، واعتبارا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر احساس غامض بكارثة لايمكن توقعها كما لايمكن تجنبها ، وبدأ هذا الاحساس يسمم حياة البرجوازية الروسية الفتية ، كان احساسا بكارثة مقبلة لامحالة، وكان يوحي بالاشمئزاز والخوف والانقباض والركود وضعف الارادة والحزن ، مصحوبة كلها بقناعة تامة بان كل مايمكن ان يقال او ان يفعل انما هو مؤقت وسخيف وغير نافع ، وسطحي بلا أي أساس . لان المهم كامن « وراء » تلك اللحظة ، في مستقبل غامض ، لكل هذه الاسباب كانوا يثرثرون ، ولم يكن بوسعهم الا ان يثرثروا ولكن بشعور متواصل بأن الثرثرة قد أصبحت بصورة محزنة غير واقعية ، وذلك بسبب الكارثة المحتملة . ان الاحساس بالنكبة الذي كان يسود أوساط البرجوازية الروسية منع الثرثرة ان تكون بلا عواقب ، اي مجرد ثرثرة لاتهدف الا للثرثرة كانت ثرثرة مفعمة بمحتوى يعرفه أولئك الذين كانوا يؤدونها ،رغم

أنهم لم يكونوا بقادرين على تحديد ذلك المحتوى . وبمقدار مانقول ان تلك الثرثرة كانت آنذاك لاواقعية ومحزنة، فانها كانت موجودة كبديل عن شيء آخر ، أي بديلا عن ذاك الحديث الجدلي الصريح الذي كان بوسعه وحده ان يسمح للمجتمع الروسي بأن ينجو . كانت تلك الثرثرة إذاً ثرثرة رمزية لا أهمية لما تقوله ، لان ماتقوله يرمز الى مالم يكن بالامكان قوله . قلنـا انها كانت ثرثرة رمزية ، لكنه كان مقدرا على معنى الرمز ان يبقى غامضا.

كانت الشخصية التشيكوفية تتنبأ بحالتها الخاصة ، لكن بطريقـة محزنة وعليلة ، وبشفافية.

لنر كيف يعبر فيرشينين عن نفسه في « الشقيقات الثلاث » : « ان الحياة قاسية ، مظلمة لا أمل فيها لكثير منا . لكنه علينا ان نذكر انهـا تتحول نحو السهولة وانها تزداد ضياء ونورا . بل انه يمكننا القول انه ليس بعيدا ذلك اليوم الذي ستصبح فيه الحياة صافية كل الصفاء ... في الماضي كانت كل الانسانية تحت رحمة الحروب : حملات وغزوات وفتوح على الدوام . أما اليوم فقد تلاشى هذا كله ، تاركا وراءه فراغا لانعـرف حتى الآن كيف نملأه . ان الانسانية غارقة في بحث حثيث ، وهي ستجد طريقها بكل تأكيد ... فآهٍ لو كان هذا عما قريب » . اننا نلاحظ هنا أنه بالرغـم مـن ان الشخصيـة التشيكـوفيـة واثقـة ان الحياة ستكـون صافية يوما ما ، فان هذه الشخصية تبقى ذات جرس كئيب ويملؤهـا حزن يمزق الفؤاد . ان هذه الشخصية تحس ، او بالاحرى هي تحـدس بأنه لايمكن الوصول بسهولة ومن غير هزات الى الحياة الصافية ، وانـه لابد من كوارث مرعبة. وهكذا فان حدس المصيبة يطغى على حدث البعث، ويلقي ظله على ثرثرات شخصيات تشيكوف.

انه يمكن لمسرح تشيكوف ان يدعى دونما حرج بالمسرح الطبيعـي لكنه ليس طبيعيا أخلاقيا وايديولوجيا على الطريقة الفرنسية ، بل انـه

طبيعي على الطريقة الروسية . أي انه ساذج ورائع وملحمي ، ومع هذا فان تشيكوف ـ الكاتب الطبيعي الذي عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ـ هو نفسه تشيكوف الذي ابتدأ واحداً من التيارين الكبيرين في المسرح الحديث . فكيف حدث هذا ؟ من جهة معينة لان تشيكوف الكاتب الطبيعي الاصيل الذي كان يحترم الحقيقة « الموضوعية » لم يتمكن الا ان يتقبل عجز المجتمع الروسي عن تجنب الثرثرة . ومن جهة أخرى لانه حذر بواسطة حدسه الشعري الواثق بأن هذه الثرثرة أصبحت سخيفة وغير واقعية بفعل هاجس الكارثة . وكانت المشكلة هي في كيفية تقديم الثرثرة والهاجس معا ، اي وبتعبير آخر ، في كيفية اعطاء الثرثرة أبعاداً رمزية . من هنا فان الكشف الكبير الذي قدمه تشيكوف يكمن في تقبله الحديث عديم المعنى ـ اي الثرثرة ـ على انه الحديث الوحيد الممكن على المسرح ، كما في الحياة . لكن عبارة « الحديث الوحيد الممكن » هذه تعطي معنى للحديث عديم المعنى . معنى سلبيا بالطبع لكنه يؤكد على استحالة عدم الثرثرة في نفس الوقت الذي يثبت فيه لاحقيقية الثرثرة وسخافتها . وهكذا فقد تولدت في المسرح التشيكوفي الملامح الرمزية للثرثرة نفسها ، ملامح قائمة على قصور الثرثرة وسخافتها وتبعثرها . واذا كانت الثرثرة الطبيعية تشبه حتى أيام تشيكوف جسما ينتصب دونما ظل تحت شمس منتصف النهار العمودية ، جسما بلا معنى رغم انه حقيقي . فان تلك الثرثرة بدات تلقي وراءها بعد تشيكوف ظلا ضخما ، بدات تصبح ذات معنى وان كانت غير حقيقية .

ان الدراما تنحصر في المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة ضمن الكلمات ، والحوار هو المكان المثالي لجريان الحدث في هذين المسرحين ، اي ان الدراما تجري على خشبة المسرح ، دون بقايا ولا تلاميح ولا ظلال ولا اثارات رمزية . واذا كان علم النفس يعطي اليوم معنى رمزيا للتراجيدية

أوديب ، فان أحداث هذه التراجيديا لم تكن رمزية وان كانت مبنية على اسطورة . والواقع ان المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة هما مسرحان ديالكتيكيان . فالشخصيات تقول أشياء دراماتيكية بطريقة دراماتيكية ، كما ان كل شيء فيهما يقال ولا يبقى هناك أي شيء مخفي او صامت . فالحوار اذن واقعي ، ونعني بالواقعية هنا صفة من المنطقية العالية التي تسمح باستعادة كلية الواقع . أما عند تشيكوف وفي المسرح ذي الاصول التشيكوفية فان الدراما تحدث خارج الكلمات ، اي خارج المناظر . ولا يوجد على المسرح سوى الثرثرة المضاءة بشكل يسمح لها بأن تعكس ـ كما قلنا ـ ظلا رمزيا خلفها . وهكذا تبقى الدراما في مكان آخر مجهول ليس من قبل الشخصيات وحسب بل ومن قبل المؤلف أيضا ، كما سبق وأسلفنا .

من المعروف ان هناك دراما موجودة . لكن لا احد يعرف أين توجد. أما الثرثرة فانها تلمح بوجود شيء جدي ، بل وتراجيكي لكنه شيء لاينكشف ، يبقى غارقا في ظلمة غامضة مضللة .

والنتيجة هي حد أعلى من الاصطلاحية والسخافة والبعثرة . اي من الثرثرة . وفي الوقت نفسه حد أعلى من الاحساس الصوفي المحزن الممزق للفؤاد ، الاحساس بأنه لايمكن للعالم كله أن يكون هناك ، وبأنه من المستحيل الا يكون خلف الثرثرة شيء سام وعميق ومعقد أي دراماتيكي. وهكذا فاننا نكتشف ان الدراما عند تشيكوف ليست خارج الكلمات أي خارج المسرح فقط ، بل انها خارج الزمن أيضا ، اي في المستقبل . وهذه حالة نرى فيها أن المكان والزمان المسرحيين ينكران ذاتهما ، او بتعبير آخر يعلنان أنهما خاليان من الحوادث التي تتحقق بدورها خارج المكان والزمان المسرحيين . في منطقة مجردة . اشرنا سابقا الى ان المعنى الذي كانت تذهب اليه الثرثرة في مسرح تشيكوف هو الثورة المتوقعة المقبلة ، أما في المسرح الحديث فيمكن لهذا الشيء ان يكون اي شيء بل وكل شيء أيضا :

عدا الثورة ، لماذا ؟ لان التخريب الذاتي الفعال الذي أصاب الثورة بسبب الفاشية قد استبعد هذه الثورة استبعادا أبديا ، هــذا رغم أن الظروف التي كانت تبررها لم تتغير حتى يومنا هذا،وهكذا تحول الحدس بالكارثة الى انتظار دون اسم ، الى ضمير مذنـب مفحـم ، الـى قلـق ميتافيريقي والى هلوسة بلا نبوءة .

مع ان كافكا لم يكتب اعمالا مسرحية ، فانه يمكننا ان نتخيل كيف يمكن ان يكون مسرحه : فالواقعية الدقيقة القاسية والمجردة في رواياتـه تقابل الثرثرة الرمزية في المسرح الحديث ، والمسابقة التي وصل كافكـا بموجبها الى وصفه الدقيق للبيئة البيروقراطية (كما في المحاكمـة) او للبيئة « الريفية » (كما في القلعة)،والتي تقودنا الى معنى رمزي انماتشبه تلك التي نجح بواسطتها تشيكوف وبيكيت من بعده في جعـل الثرثـرة الطبيعية رمزية ، وقد حاز كافكا ــ كما حاز من قبله كل من تشيكـوف وبيكيت وبقية كتاب مسرح الثرثرة ــ على اعجاب القراء الغربيين لانه نقل الى صفحات رواياته المحتوى المتناقض للحقيقة والـذي يمثل خـواص البرجوازية اليوم : فالعالم كله هنا ، لكن هذا العالم ، ولانه ــ في الوقت نفسه ــ كله ماثل هنا ، انما هو سخيف.

لقد انقلبت الثرثرة عند تشيكوف بصورة رمزية الى ثرثرة محزنة وشفافة بسبب الحدس الغامض بالثورة المقبلة ، اما عند كافكا فتنعكس الآية : أي أن الانتظار ليس انتظارا للثورة بل لردة الفعل او الرجعـة . وبينما تترقب شخصيات تشيكوف ــ بعيدا عن الكارثة ــ عالما أفضـل، فان شخصيات كافكا تخشى ــ بحق ــ واقع مجتمع مكون من قتلة اداريين ومجرمين بيروقراطيين . وكما ان الحدس ينشأ عند تشيكوف من الامل، فهو ينشأ عند كافكا مـن الشعـور بالخطيئة . وهكـذا خبأ المستقبـل

لشخصيات تشيكوف مكافأة البعث ، أما لشخصيات كافكا فقد خبأ العقاب في معسكرات الابادة .

وفي الحال تصبح الواقعية رمزية على هذه الخلفيات من الهواجس المختلفة ، بل كلما كانت هذه الواقعية دقيقة وتفصيلية (ثرثرة تشيكوف وآلام كافكا) كلما أصبحت سخيفة وفارغة ولا واقعية.

ان كتابا مسرحيين مختلفين يتطلعون الى كافكا ، كتاب من أمثال بيكيت ، آلبي ، يونسكو ، بينتر ، مروتزك .. الخ فلماذا ؟ لان كافكا كان أول من بنى صيغة السخافة الحديثة ذات الطابع البرجوازي ، الا وهي: كل شيء يكون عميقا اذا كان عديم المعنى بينما كانت الصيغة الكلاسيكية تقول : كل شيء عميق اذا كان له معنى.

ان شخصيات كافكا تتصرف بالطريقة التي تثرثر بها شخصيات تشيكوف : انها تقف أمام نوع من المصابيح الاسلوبية التي ترمي أنوارها ظلالا بعيدة وضخمة . واذا كانت هذه الشخصيات لاتعرف بأن تصرفاتها العامة واليومية تحمل معاني رمزية ، فان المؤلف والقارىء يعرفان ذلك، وبهذا تتشكل من فوق رأس الشخصية العلاقة بين المؤلف والقارىء . وهنا نتعرف فيما نتعرف الى البرجوازي الحديث الذي لايطلب أكثر من ان يشعر بالخطيئة شعورا يطهره في نهاية الامر ويجعله نبيل الخلق . رغم انه لايدري عن أي نوع من الخطيئة يدور الحديث . وكانت نتائج عدم الشعور بالمسؤولية ظهور الشيفرة المرمزة والخداع والميكانيكية وبخاصة لدى المقلدين . وبذلك فما كان عند كافكا مجرد معرفة بتقهقر الثقافة الالمانية ثم حدسا لاحقا بالكارثة ، انقلب عند بينتر ، مثلا ، نوعا من « الارهاب » .. والسؤال هو : ماذا ترهب شخصيات بينتر ؟ لاشيء محددا حتما ، اللهم الا المؤلف فقط .

لقد نالت مسرحية بيكيت « بانتظار غودوت » اعجاب نفوس الغربيين الحلوة التي نجت من كوارث كان كل من تشيكوف وكافكا قد تنبأ بها . انها احدى النصوص المقدسة عند البرجوازية الاكثر رجعية والاشد محافظة . واذا لاحظنا ان الاله في دراما بيكيت قد أصبح غودوت ، أو نوعا من بائعي الفطير ، فانا نعرف أننا أمام ظاهرة كلاسيكية ذات هدف رمزي. اهانة مثل كل الاهانات فيها المداهنة والتملق للمتفرج . هذا كما لو ان بيكيت يريد ان يقول : انكم أيضا تنتظرون غودوت ، لا أكثر ولا أقل من شخصياتي . ولا توجد بالطبع أية معطيات خاصة أو تجارب معينة تخص من ينتظر غودوت ، أي من يمتلك الروح الدينية : يكفي الاستمرار بممارسة سياق الحياة اليومية دونما كبير اكتراث بغودوت ، يكفي أن تعرف معرفة متواصلة بأننا في الحقيقة ننتظر .. غودوت . ان الجمهور البرجوازي لايلاحظ ان بيكيت كاتب أصيل رغم انه شاعر هزيل ومسرحي مستهلك. وما يصعق هذا الجمهور بالفعل هي المقدرة على تقمص شخصية ثلاثة متسكعين يتبادلون قطع خيوط الكتان والجزر ويتكلمون أشياء لامعنى لها على الاطلاق . واذا كانت كتابة النص العميق تتطلب جهدا بالطبع ، فهاكم كاتبا يقدم لنا أشياء عميقة بثمن بخس : غمزة عين وقليلا من الثرثرة المفككة ، وتنتهي اللعبة . كما ان تلك الجزرات وقطع الكتان والمزق تثير اعجاب ذاك الجمهور كرموز ، وذلك لسبب آخر أيضا : فهي دلالات خارجية للفقر البغيض الذي يخشاه ، دلالات تم تفريغها من معناها المعتاد ونقلها الى صعيد روحي بحت . أي كأنما نقول ان التعاسة لاوجود لها ، وماهي الا رمز للفاقة الروحية التي هي من خواص كل ظرف انساني . وفجأة ، وبفضل هذا الانتقال الى خارج الواقع والبرد والقذارة والجوع والتوحش ، يتوقف العالم ويبقى جامدا بلا حراك . يصبح لاتاريخيا (من العصور الوسطى) ولا عقائديا . انه ذاك الذي يريد لنفسه روحا سمحة

وهو في مقعده الوثير في صالة المسرح ، روحا تشعره انه فقير وان كان غنيا رث الثياب رغم أنه يرتدي أفضلها ، جيوبه مليئة بخيوط القنب والجزر وان كانت معبأة نقودا ، يظن انه يصغي لاشياء عميقة المعنى وان كان يسمع كلمات بلهاء خاوية بلا معنى .

على أي حال فان بيكيت هذا ينحدر مباشرة من تشيكوف وكافكا. لقد تبنى من الاول الثرثرة بعد ان جردها من الحدس بثورة لايؤمن بها ، واستعار من الثاني واقعيته المستهلكة (الجزر وخيوط الكتان) بعد ان رفض فيها الشعور المستعصي بالخطيئة . والحقيقة أن لبيكيت خلفية تلميذ عاطفية بل ومتفائلة اذا ما أمعنا النظر ، ولا شيء جاد فيها الا قضايا الادب . ان ثرثرة بيكيت لاتجعل ماهو معقد او غامض تراجيديا كما هو الامر عند تشيكوف وكافكا . كما ان رمزيته متواضعة ، كما هو الامر دائما عند الكتاب الذين يهتمون بأمور التكنيك أكثر من اهتمامهم بأمور المحتوى ، أما الظلال التي تعكسها مصابيحه الاسلوبية فهي أقصر من الشخصيات نفسها . ان لأعمال بيكيت محتوى هلاميا حزينا ، كما أن الدراما التي عنون بها ثرثرته خالية من كل ماهو ديالكتيكي : انها دراما الكلاون الذي يركنه صديقه بقدمه وتخونه امرأته ، فيها شيء مثير ومحزن خبيث ومضحك . ان كلا من تشيكوف وكافكا متشائم أصيل ، أي أن قنوطه ليس مطلقا ، لأنه يترك أملا في البعث عند الاول ، وفي الحل الديني عند الثاني . أما بيكيت فهو متشائم مطلق ، وكآبته كامنة بلا حدود . اذن: وهنا يحدث عنده مايحدث دائما حين لايبقى محل لأي أمل ، وهكذا يتحول بيكيت الى رجل متفائل ، وتصبح سلبيته ايجابية وأدبا جيدا .

ان ثرثرة بيكيت تشبه ثرثرة تشيكوف في ابتذالها اليومي ، غير أنها خالية تماما من أي حزن سقيم وتشخيصي (باثولوجي) كالذي نراه عند

الكاتب الروسي ، وهي ميتافيزيقية بصورة سلبية ، تماما كما هو الامر عند الكلاون الذي يلعب بالكلمات مثلما يلعب بالكرات الملونة:

« بوتسو : انني وقح ! (يضرب غليونه بطرف السوط لينظفه ، ثم ينهض) ، يجب أن أترككما الآن ، اشكر لكما رفقتكما (يعيد التفكير) لابل سأدخن غليونا آخر معكما ، مارأيكما ؟ (لايقولان شيئا) . آه،هذا لايعني أني مدخن كبير . اني أدخن هكذا ، وليس من عادتي ان أدخن الغليون المرة تلو الاخرى (يضع يده على قلبه . سكوت) . والنيكوتين : ينتهـي بنا الامر لامتصاصه رغم كل الحرص والاحتراس (يتأوه) ماذا يجب ان نفعل ؟ (صمت) . لكنكما قد لاتكونان موظفين ، أليس كذلك ؟ على كل فهذا غير مهم ..) .

يفهم بيكيت المجتمع على انه مؤلف مـن : متشرديـن (بيكارو) ومهلهلي الثياب وبخلاء ومتسولين وأقذار كما في (بانتظار غودوت) ، او من برجوازيين يعيشون على الايرادات كما في (أيام سعيدة) . فالاوائل عاطفيون يرقصون على الحبال ، والآخرون عاطفيون قذرون . فكيف لنا الا نرى في هذا عالم شابلن بكل عمقه الزائف ، بعاطفيته الديكنزيةورقصاته المهيبة على الحبال ودموعه ومليارداته؟ان الكلاون هو وريث مهرجالقصور انه يضحكنا بل يحملنا على التأمل والتفكير أيضا ، لكن ما ان تحين ساعة مشاورات العرش حتى يرسل الى المطبخ . والكلاون فاضل ولا شك وهو يعتني بالاسلوب أيضا . لكنه لايتعدى بهذا أبعاد المسرح ، بل يبقى منغلقا ضمن ألعابه مثل دودة القز ضمن شرنقتها ، وهو لايناضل ولا يضع شيئا أو أحدا موضع مناقشة أو شك ، انه يستهلك نفسه داخل شبكة شكلية وفي اطار من الاشارات .

ان ثرثرة بيكيت الميتافيزيقية والمتسترة تتجاوز كلا مـن كافكـا وتشيكوف ، وتصل حتى دوستويفسكي . غير ان شخصيات الاخير هذا

ثرثر كلما كان لديها اشياء هامة تقولها . فليس للمفتش بورفير الا أن يثرثر رغم اقترابه من ادانة راسكولنيكوف في جريمة قتل العجوز المرابية. انه يتحدث عمّا كان ومالم يكن ، عن القليل وعن الكثير ، كما يقال. لقد فهم دوستويفسكي ان الثرثرة مرتبطة بالعقل الباطن ، اذن فهي مرتبطة بشيء متفوق وميتافيزيقي ، تتحول بواسطته نحو الرمزية بسهولة . لكن ثرثرة دوستويفسكي تنتهي دائما بالتمزق وبافشاء الرؤية العضوية المتكاملة والمعقدة التي يتمتع بها الروائي الروسي. على عكس ثرثرة بيكيت التي لاتتمزق أبدا رغم أنها ليست أقل تسترا ورمزية . واذا فرضنا أنها تمزقت فانها لاتتكشف الا عن ذاتها ، او عن عدم وجودها المدعم بالطموح نحو المعنى الميتافيزيقي . ذلك كما يبدو أحيانا في ثرثرة الكلاون التي تود أن تشير الى قضايا هامة ، لكن وجه الكلاون الملطخ ورقع ثيابه وأنفه الزائف تكفل للمتفرج ان لاشيء يدعو للاهتمام الجدي لان الامر لايتعدى التهريج وهذا ليس الا كلاون ، أي أمرا غير ذي أهمية . و « شارلوت » هو مثل ابطال بيكيت ، بلا أهمية، مجرد كلاون من الكلاونات الذين تتفشى نظراتهم عن عمق التأمل ، لكن ليس لانهم يقولون او يأتون بأشياء عميقة.

ان النجاح الذي لاقته الثرثرة الميتافزيقية يعود الى الامل في حل القضية بصورة سهلة ، بشرح الاشياء دون شرحها ، بالظهور متدينين بدون دين ، وعميقي النظرة رغم السطحية ، ومفكرين رغم خواء الفكر . هذا عن الجمهور وليس عن الفنانين الذين خلقوا هذا التيار في المسرح الحديث ، فعبقريتهم ليست موضع شك .

لقد رأينا كيف ان تشيكوف وبيكيت يفرغان الثرثرة الطبيعية من محتواها الطبيعي ويجعلانها رمزية بفضل اثارة أسلوبية خاصة . على كل فان شخصيات تشيكوف وبيكيت تقول أشياء معقولة ، يومية ، وبامكانها

ان تؤخذ على محمل الجد ودون رموز . لكن اللغة اليومية تحتوي أصلا على كمية من الكلمات ومزيج من كلمات فارغة لاتعني شيئا لانه قد تم استهلاكها على مر الزمن أو لاسباب اخرى . انها مايسمى بالجمل الجاهزة او التعابير العامة. وهكذا فاذا ما أمكن لكاتب مسرحي ان يجعل شخصياته تتكلم دائما وابدا بقوة التعابير العامة والجمل الجاهزة . فان ذلك الكاتب لايحتاج بعد هذه العملية لان يقوم بما قام به كل من تشيكوف وبيكيت، لانه سيكون ميتافيزيقيا في ذاته . وهذا مانراه في الصيغ السحرية أو في الصلوات التي يرتلها مصلون بلغة لايفهمونها . ان الكاتب الذي أجهز على احتياطي التعابير العامة والجمل الجاهزة المستعملة في اللغة الدارجة هو يونسكو . ان شخصيات يونسكو تثرثر ـ على سبيل القول ـ بصورة مكعبة : فهي لاتقول شيئا ، وتقول هذا اللاشيء بكلمات لاتعني شيئا . واذا كانت ثرثرة تشيكوف ترسلنا الى حدس الثورة والبعث المقبل ، وثرثرة بيكيت الى كآبة دينية غامضة ، فان ثرثرة يونسكو تفتح الطريق نحو الحماقة على انها حالة انسانية ثابتة خالدة ، وقد يكون غريبا ان نقول ان يونسكو ليس اقل مداهنة من بيكيت . فاذا كان بيكيت يقدم للمتفرج وهم العمق بثمن بخس فان يونسكو يقدم له الغباء بثمن ابخس . والمتفرج العميق امام بيكيت يشعر بنفسه غبيا أمام يونسكو . وأيما شخص تهيأ له ان يجلس في مقصورة قطار او في ختام وليمة ، يعلم ان نوعا معينا من الحماقة الاوتوماتيكية هو واحد من أقصى المطامح الانسانية . لماذا ؟ لان الاحمق هو مثل الكلاون ومثل كل ثرثار يساعد على الهروب السريع والسهل والمنعش نحو اللامسؤولية واللاوعي واللاحقيقة . وفي الواقع فان كلا من بيكيت ويونسكو محافظان : الاول من نوع ديني غير محدد والثاني من النوع اللامبالي . بل ان الامر يصل لدى يونسكو الى ابعد مايصل اليه لدى بيكيت ، فالثرثرة لاتطمح لان تصبح ثرثرة رمزية ، لكنها

تصبح ذلك بالفعل من خلال ذهول المتفرج الذي يجد نفسه امام التعبير العام والجملة الجاهزة الملفوظة بجدية قصوى ، كما لو ان لها معنى بالفعل الخلاصة ان الثرثرة عند يونسكو تهزأ من نفسها ، تسخر من ذاتها، وتؤكد حماقتها . وبما ان للتعابير العامة والجمل الجاهزة عدد محدود في اللغة الدارجة فلابد انها ستنفذ . وهذا مايفسر الكدر وضيق النفس عند يونسكو : فهو قد استنفذ اختراعه بكتابه اربعة او خمسة اعمال بين مسرحيات ومسرحيات قصيرة من فصل واحد . من جهة اخرى لابد من القول انه ليس من السهل تكوين بناء مسرحي بواسطة التعابير العامة . لانها تصطف دون تنسيق داخل الآلية . لذلك هاهو يونسكو يحاول تنظيم أحاديثه الشبيهة بأحاديث بوابي العمارات الكبيرة بواسطة امكانياته الايديولوجية المتواضعة . انها نهاية الثرثرة وقد كشفت آخر الامر عن وجهها الحقيقي اللامبالاة (في الايطالية «كوالينكويزمو») .

وقد يكون من المهم هنا ان نؤكد مرة أخرى كيف تصبح الحرية الظاهرية للثرثرة ، أي الكلام عن كل شيء عدا ما هو مهم ، تصبح عبودية قاسية في نهاية الامر . ان كل اختراع او اكتشاف يتحول مع الزمن الى ظاهرة ميكانيكية ونوعا من الوصفة الجاهزة ، لكن أيا من الاكتشافات لم يتحول هكذا بمثل السرعة التي تحولت بها الثرثرة الرمزية في المسرح الحديث . وبوسعنا اليوم ان نكرر مافعله بيكيت ويونسكو كلما اردنا ذلك وبلدون الحاجة الى أي نوع من العبقرية ، لكن النتائج ستكون مجدبة ومملة . فالثرثرة الميتافيزية قادرة على اثارة عواطفنا اذا ماعبرت بالفعل عن وجد من النوع الديني ، لكنها عندما تصنع على البارد وبصورة ميكانيكية فانها لن تكون ولا حتى ثرثرة من النوع الواقعي ، التصويري ، الوصفي : انها شيء ما أسوأ بكثير ، ثرثرة نعتقد ان فيها معاني ميتافيزية

وهي لاتحمل شيئا من هذه المعاني . ولربما كان الجانب الاكثر تثبيطا في مسرح الثرثرة الرمزية هذا هو لاواقعيته الراديكالية . واذا كان بوسعنا ان نحصل من احدى الكوميديات الطبيعية او من احدى الدرامات الايديولوجية السيئة على شيء ما او على بعض الدلالات الاجتماعية أو الثقافية على أقل تقدير ، فاننا لن نحصل على شيء على الاطلاق من مسرح الثرثرة المصنوع على البارد ، غير النابع عن شعور أو عن تفكير بل عن السمع المجرد . اننا هنا في الفراغ الكامل ، في اللاشيء المطلق ، في العدم الشامل .

قلنا أن تيار المسرح الحديث الذي سميناه بمسرح الثرثرة الرمزية ينحدر من تشيكوف . وقلنا أيضا ان الدراما في مسرح الثرثرة الرمزية تجري خارج الكلمات ، بينما يجب الا تكون الكلمات ابدا ــ وفي أية حالة ــ دراماتيكية . ونظن الآن أن الوقت قد حان لكي نضع مقابل هذا التيار تيارا آخر نرى فيه ان الحديث دراماتيكي وديالكتيكي ، ولهذا فانه يستبعد الثرثرة ، والدراما تكمن في كلماته ، والكلمات ليست رمزية ، كما أنه لايوجد خارجها أي شيء على الاطلاق . ومع انه يمكننا تسمية هذا التيار بالواقعي ، فاننا قد نخون شخصيته الحقيقية بهذه التسمية ذات المعنى المهتز . لذلك فلنقل انه مسرح ديالكتيكي ، اي ــ وفي النهاية ــ تراجيدي ويمكننا القول ان إبسن هو المؤسس الحديث لهذا المسرح ، لكن لويجي بيرانديللو هو بلا شك المؤلف الذي يمثل هذا التيار بشكل افضل. ويمكننا مع هذا ان نضع الى جانب بيرانديللو كلا من جنيت ، بريخت ، سارتر الى جانب إبسن وغيره ، رغم ان لكل من هؤلاء ملامحه المختلفة كليا ، لكن بيرانديللو يكفي وحده ، ولاسباب سنذكرها فيما بعد ، لخلق تيار المسرح الديالكتيكي المعاكس لمسرح الثرثرة الرمزية.

لم يتجاوز تشيكوف ولا بيكيت ولا يونسكو حاجز الطبيعية، لكنهم توقفوا عند تفريغ الثرثرة الطبيعية من محتواها واعطائها ، عبر اضاءة اسلوبية خاصة ، معنى رمزيا يصعب تفكيكه ، غامضا وعموميا . وفي رأينا ان اجتياز حاجز الطبيعية يتطلب الانطلاق من موقع ايديولوجي أو شبه ايديولوجي . وبهذه الطريقة فقط يمكننا تجنب الثرثرة ورمزيتها المملة والميكانيكية والثابتة . واذا قلنا ان المسرح الدياليكتيكي يجب ان يكون دياليكتيكيا فهذا لايعني تكرارا وعبثا ، بل يؤكد أهمية بناء دياليكتيكي أصيل يبنى من الاساس ولا يلحق به فيما بعد .

لقد رأينا أن البرجوازية في مرحلة تطورها التاريخي الحالية ليست قادرة على ان تجعل من الازمة التي تجتاحها أزمة دياليكتيكية . وعن هذا العجز ولد مسرح الثرثرة الرمزية الذي يتجنب أي صراع دياليكتيكي . ومع هذا فانه من المستطاع انشاء دياليكتيكية في المرحلة الحاضرة من تطور البرجوازية، لكن داخل العمل الفني . لماذا ؟ لان الفنان هو الشخصية الايجابية الوحيدة (لانه ليس محدوداً ولا تكيفه المصالح) التي تستطيع البرجوازية اليوم أن تتمخض عنها . ولهذا فهو الوحيد القادر على تنظيم حديث دياليكتيكي. لكنه لايمكن للفنان ان يعكس هذا الحديث الدياليكتيكي خارج ذاته وفي المجتمع الذي يشكل جزءا منه ، لان الظرف الحاضر الذي تمر به البرجوازية يجعل مثل هذا الامر مستحيلا ، كما سبق وأسلفنا. لهذا فان الفنان يرى نفسه مجبرا على تطبيق الدياليكتيك على نفسه ، أي على علاقته مع مادة عمله . وبهذه العملية فقط يمكن للفنان ان يعرض الصراع الدياليكتيكي في الواقع الموضوعي.

كان لويجي بيرانديللو في البداية مجرد كاتب طبيعي من كتاب القرن التاسع عشر ، انحدر من فيرغا وكان من رواد المدرسة الواقعية في جنوب ايطاليا . وتكمن عبقريته في أنه استطاع ان يدرك ان المجتمع الذي كان

يعيش فيه لم يكن يقبل بالدراما ، وبأنه استطاع آنئذ ان ينقل الصراع الدياليكتيكي من العالم الموضوعي الفاتر والمتسم بالعطالة الى داخل عالمه الشخصي اخاص به كفنان . بتعبير آخر ، عندما لم يتمكن بيرانديللو من تمثيل البرجوازية الايطالية ـ كما هي ـ تمثيلا دراماتيكيا مباشرا وآنيا، فانه لجأ الى جعل علاقته بها كفنان علاقة دراماتيكية ، بعد ان اعتبرها مادة فنية . وهكذا وبعملية سهلة جدا في ظاهر الامر ، استحال المجتمع مادة ، والعالم واقعا ، والبرجوازية موضوعا . لقد ولد مسرح بيرانديللو من تأمل نقدي كان في نفس الوقت حكما اخلاقيا ونتيجة تاريخية حول استحالة تجاوز حاجز الطبيعية بوسائل الطبيعية نفسها ، واستحالة تمثيل مجتمع ما بطريقة دياليكتيكية اذا كان الاستلاب في هذا المجتمع لايوفر ركائز للحديث الدياليكتيكي.

وهكذا تنتقل الدراما المستحيلة في الحياة اليومية وفي المجتمع كما هو ، الى داخل العمل الفني . وبهذا ايضا تنشأ طريقة جديدة في فهم المسرح ، كما يولد تيار جديد في المسرح الحديث : مسرح المسرح .المسرح في المسرح . وهنا لابد أن نذكر مرة أخرى ان بيرانديللو نجح من خلال انشاء الحديث الدياليكتيكي داخل العمل المسرحي ، نجح في استرداد تمثيل الواقع الموضوعي ، وهذا مالم تكن الطبيعية القديمة لتسمح به. وهناك في ثنايا الحديث الدياليكتيكي الموجود في « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وفي مسرحيات أخرى مماثلة ، هناك وصف لمجتمع البرجوازية الصغيرة القائم وقتئذ . وكان أشمل وصف وأشد وصف اقناعا ظهر تلك الايام ، هذا الى جانب ماقدمه ايتالو سفيفو وقتها . ان عملية بيرانديللو تشبه في بعض نواحيها عملية التكعيبيين ، مع بعض التغيير في السطوح والاحجام . لكن مسرح المسرح (مثل رواية الرواية وفيلم الفيلم) كان شيئا اكثر بكثير من التجربة التكعيبية. كان خلقا لآلية نقدية ودياليكتيكية

شديدة الفعالية تساعد على استعادة كل ملامح الواقع بما فيها تلك الثقافية والتاريخية . ولنر على سبيل المثال ماذا حل باكتشاف بيرانديللو في مسرح جينيت أو بيتر فايس . ولا زال أمامنا الكثير في كشف الغنى اللامتناهي للمسرح الدياليكتيكي الذي يعتبر الوريث القانوني للمسرح التراجيدي اقديم .

ان واقعية بيرانديللو ، بما ان بيرانديللو واقعي ، تكمن كلها في هذه الفكرة : اني لا أستطيع تمثيل الواقع بوسائل الطبيعية ، دون المخاطرة بأن أصبح لاواقعيا أنا بالذات . حسنا ، اني سأمثل اذن وبصورة واقعية عجزي هذا وسأجعله دراماتيكيا ودياليكتيكيا . من ناحية أخرى كانت لدى بيرانديللو حاجة قوية للتمثيل الموضوعي . وقد خلقت الطريقة التي نجح بواسطتها في الحصول على هذا التمثيل دون اللجوء الى الطبيعية، خلقت التيار الثاني والاهم في رأينا من تياري المسرح الحديث ،وكان التيار الحيوي الوحيد والدراماتيكي بالفعل .

ان مسرح تشيكوف وبيكيت ويونسكو ومقلديهم وأتباعهم ينتهي – ولا يستطيع الا أن ينتهي – في الصمت . صمت مالايمكن التعبير عنه بالنسبة لتشيكوف ، وصمت الكآبة البهيجة عند بيكيت ، وصمت التعابير الجاهزة عند يونسكو . وهو على أي حال صمت الشعر عند المبتدئين . أما عند المقلدين المتأخرين فيصبح صمت الهروب المقنع واللامسؤول . بينما يعيد المسرح الدياليكتيكي للكلمة مكانتها المميزة ، ويجعلها مرة أخرى مكانا للدراما ، والحيز الذي يجري فيه كل شيء والذي لايمكن لأي شيء أن يجري خارجه .

* * *

(*) – بيكارو ، كلمة اسبانية تعني المتشرد ، وكانت تستعمل في القرن السابع عشر للدلالة على شخصية تقليدية في واحدة من المدارس الادبية الاسبانية .

الدراما والمسرح في الولايات المتحدة

بقلم: و. ب. ورثن
ت: د. هيثم عيسى محفوض

غيّر التحول الاجتماعي والتكنولوجي العالم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فما بين أعوام ١٨٦٠ و ١٩٨٠ نهضت الولايات المتحدة من حرب أهلية كادت تشلها وبعدها بين حربين عالميتين لتصبح قوة عالمية مهيمنة. على أية حال، ورغم ظهورها بدور ممثل رئيس على مسرح العالم فان الفنون في الولايات المتحدة قد أخذت شكلها بفضل بواعث مجزاة ومتضاربة. فالرغبة في تقليد النماذج الاوروبية

مؤلف هذا المقال هو و. ب. ورثن أستاذ اللغة الانكليزية والمسرح بجامعة نورث وسترن. قام بتدريس اللغة الانكليزية والدراما في كل من جامعة تكساس وجامعة كولومبيا. له عدد من المؤلفات منها: «الدراما الحديثة وبلاغة المسرح» ١٩٩٢، و «مفهوم الممثل: الدراما وأخلاقية التمثيل» (١٩٨٤) كما أنه معد الكتاب الذي ترجمت منه هذه المقالة. وللمؤلف العديد من المقالات عن الدراما الحديثة وشكسبير ونظريات التمثيل، وهو حاليا معد «مجلة المسرح» الأمريكية.

نافستها رغبة في خلق فن أمريكي متميز . ومع ان الحرب الاهلية كانت تهدد الامة فان العديد من الكتاب مثل والت ويتمان ودالف والدو إمرسون وهنري ديفيد ثورو وغيرهم عبروا عن أدب وطني دمج التقاليد الاوروبية وأعاد تعريفها في آن معا . ومع توسع التأثير الامريكي عالميا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الاولى ، فان مسألة ما يدعى « بالتراث الامريكي » أصبحت مسألة ملحة وسرعان ماغدت بعض أشكال التراث الامريكي أكثر الصادرات الامريكية أهمية بعد الحرب العالمية الثانية .

اما على صعيد المسرح فقد جلبت الحقبة الحديثة معها البحث عن دراما « أمريكية » في جوهرها تلقي فيها مجموعة من العوامل كالموضوع والتشخيص والمحيط ضوءا على التجربة الامريكية ، ويتم هذا عادة بالاستعانة ومن ثم استبعاد المواقف المستقاة من المسرح الاوروبي واساليبه. وبشكل ما فان الدراما الامريكية في القرن العشرين تترجم فكرة الحرية السياسية الامريكية الى مفاهيم مجردة ومجازية وحتى رومانسية كصراع بين الحرية الفردية وضغوط الحقائق الاجتماعية المقيدة كالفقر والطبقية والجنس والعرق .

المسرح الامريكي ؟

ان التجربة الديمقراطية والمسار العام للحياة العامة الامريكية غالبا ما قاومت فكرة انبثاق ثقافة وطنية من مركز وحيد مثل مدينة نيويورك او مدينة واشنطن دي . سي . ولربما كان هذا هو السبب في فشل حلم قيام مسرح وطني . ان التوسع غربا في القرن التاسع عشر جاء بالمسرح من نيويورك وفيلادلفيا وبوسطن الى مدن الغرب الاوسط الامريكية كشيكاغو وسان لويس وكانساس سيتي ومن ثم الى لوس انجلوس وسان

فرانسيسكو والى العديد من المدن الصغيرة الواقعة مابين نهر المسيسيبي والمحيط الهادي .

كان المسرح قضية محلية مشتتة وغالبا ماتفاخرت بعض المدن الصغيرة بمسارح يمكن استخدامها للاوبرا والدراما أو الملهاة والعروض القصيرة ، والتي دعمت بدورها شركات محلية .

واستضافت مسارح جوالة مع نجوم من نيويورك واوروبا . ومع أن المسرح المحلي قد انتعش عبر البلاد مقدما الميلودراما والمسرحيات الكلاسيكية والكوميديا وأنماط تسلية اخرى فان الميل للمسرح الجوال تطلب وجود منظمات قادرة على تدبير مشاكل البرامج للمسارح المحلية ووكالات الحجز الاقليمية .

وفي عام ١٨٩٦ شكلت مجموعة من متعهدي المسارح يرأسها تشارلز فورمان منظمة لوكلاء الحجز على مستوى الأمة دعيت بـ « النقابة » . وابتدع هؤلاء ، على نحو ما ، النموذج الاول لامكانية قيام مسرح وطني في الولايات المتحدة . وقدمت « النقابة » لمدراء المسارح موسما كاملا من العروض الجوالة ـ شريطة أن يتعاقد المدير مع « النقابة » حصرا . ونتيجة سيطرتهم التامة على المسارح الواقعة على طرق السفر الرئيسية عارضت النقابة أية منافسة من قبل المخرجين الجوالين الآخرين ، وغالبا ما منعت الشركات المحلية من استخدام المسارح المحلية ، حصلت النقابة في أوجها على حقوق كاملة مما يربو على سبعمائة مسرح . وكان بمقدورها أن تمنع الممثلين الذين لايتبعون لها من التمثيل عن طريق تهديد المخرجين الذين يستخدمونهم ، وكان بمقدورها سحب دعم « النقابة » من أي مدير يقوم بالحجز لعروض من خارج « النقابة » .

اما تأثيرات « النقابة » فقد كانت قوية في تحديد المسرح الامريكي للسنين الخمسين القادمة . فاستحواذها على المسرح أخمد بفاعلية وجود مسرح محترف ورئيسي خارج نيويورك من شأنه أن يكون مصدرا لمسرحياته واخراجات جديدة ، كما أنها أثرت على التأليف المسرحي كونها طورت المسرحيات كممتلكات تجارية فقط ، يمكن تسويقها بنجاح للمشاهدين من المحيط الى المحيط .

ومع أن بعض الممثلين المشهورين وبعض المنتجين الاقوياء قاوموا سلطة « النقابة » فان جماعات أخرى انتهجت منهجها . ان المصالح الضيقة لمسرح نيويورك ـ حيث انبثقت عروض منظمات كهذه ـ أصبحت عمليا مصالح المسرح الامريكي نفسه وأصبحت نيويورك مركز الانتاج والاستثمار المسرحي .

اما نهضة المسارح المحترفة والمتميزة «الاقليمية» كمراكز لاخراجات جديدة ـ كمسرح مارغو جونز ٤٧ في دالاس ، ومسرح آبي في هيوستن ، ومسرح « الارينا » في واشنطن دي.سي ، وورشة الممثلين في سان فرانسيسكو ومسرح الغوثري في مينيابولس ـ فقد كان عليها الانتظار الى الاربعينات والخمسينات من هذا القرن . ومصير « النقابة » يشير الى الفكرة الخاطئة الكامنة في مفهوم « مسرح أمريكي » . فعبر تاريخه احتوى المسرح الامريكي على العديد من المواقف الديناميكية والمتضاربة تجاه خشبة المسرح ومكانتها في المجتمع: كأن تكون نيويورك ضد المحافظات، والاتجاه السائد ضد النخبة والتقليدي ضد التجريبي والتجاري ضد الفني . لقد أطلقت الابداعات المسرحية أساسا من قبل مسارح خارج الاطار التجاري السائد ، وخاصة من قبل « مسارح صغيرة » هاوية ومن قبل مسارح الجامعات والكليات ومسارح المجتمعات الصغيرة ومن قبل مسارح الاقليات .

التأثير الاوربي والابداعات الامريكية :

ان نمو الدراما والمسرح الامريكيين قد صاغهما بشكل حاسم المناخ التجاري للمسرح وكذلك عزلـة الولايات المتحدة عن التقاليـد الفعالة للمسرح وكذلك عزلة الولايات المتحـدة عن التقاليـد الفعالة للمسرح الاوربي . ورغم ان برودواي طورت في أواخر القـرن الماضي نسخـة وطنية للواقعية المسرحية ـ تلخصها مسرحية الكاتب المخرج ديفيـد بلاسكو « سيدة إلحاكم » (١٩١٢) ، والتي أعادت ثانية تجسيد الجو الداخلي الأليف «لمسرح مطعم المقاطعة» على خشبة المسرح ـ فان التجارب الاوربية تركت وقعها على امريكا بطرق غير مباشرة وخاصة لدى تبلور هذه التجارب في مجموعة من الممارسات والاعراف المسرحية . اذ جالت العديد من الشركات الرئيسية في الولايات المتحدة . فمسرح الآبي جاء بمسرحية جون ميلينفتون سينغ « فتى الغرب المدلل » في ١٩١١ـ١٩١٢ كما أحضر المخرج الالماني ماكس راينها ردت أعماله المسرحية الاخـاذة الى الولايات المتحدة في الاعوام ١٩١٢ ، ١٩١٤ ، ١٩٢٤ و ١٩٢٧ـ١٩٢٨ وأخرج المخرج المسرحي البريطاني هارلي جرانفيل باركر ، وهو الـذي رعى مسرحيات برناردشو بعد ان كان قد اشتهر كمخرج مبدع لمسرحيات شكسبير ، مسرحيات في نيويورك عام ١٩١٥ ، وزارت فرقة « الباليـة الروسية » الولايات المتحدة في عام ١٩١٦ ، وكذلك قدم « مسرح موسكو للفنون » ـ الذي أسس تلميذاه ريتشارد بولسلافسكي وماريا أوسبنسكايا « مسرح المختبر الامريكي » عام ١٩١٣ ـ عروضه في عامي١٩٢٢و١٩٢٤.

العديد من هذه الشركات ـ وخاصة مسرح الـ « آبي » و « مسرح موسكو للفنون » ـ بدأت كمسارح صغيرة مستقلة وهاوية وقدمتأعمالهم في الولايات المتحدة من قبل فرق مشابهة . وجـاء بعض الابداع مـن البرامج الدرامية للكليات والجامعات في الدراما .

فمناهج جورج بيرس باركر التدريسية الشهيرة في التأليف المسرحي بجامعة هارفرد في الحقب الاولى من هذا القرن (التي تلقاها يوجين أونيل وكثيرون وغيره) ومنهاج جورج ت. موفتفومري للكتاب والمسرحيين السود في جامعة هوارد في العشرينات لم تكن الا بداية جهد مدبر لجلب المسرح والدراما الى المنهج الجامعي ولتطوير الوعي عن المسرح التقدمي. على أية حال فقد وقع الجهد الاكبر على « حركة المسرح الصغير » في استيعاب هذا العمل الجديد وتوجيهه بخاصة نحو شؤون أمريكية. وجاء الابداع بشكل كبير من قبل هذه الشركات الصغيرة الملتزمة بترقية العمل الجديد غير التجاري: « فمسرح شيكاغو الصغير » و « مسرح القوي » في بوسطن و « مسرح الجوار » و « واشنطن سكوير » في نيويورك و « مسرح » ديترويت « للفنون والمهن » كانوا يأخذون أدوارهم بحلول عام ١٩١٧، كما أن « حركة مسرح الزنجي الصغير » كانت تخرج مسرحيات في هارلم وواشنطن دي.سي كذلك.

يقدم « مسرح بروفينستاون » نموذجا « للمسارح الصغيرة » وتقلباتها في أوائل القرن العشرين. وأسس هذا في برينستاون بماساتشوستس ـ ملاذ الفنانين على رأس كيب كود ـ والشركة في بداياتها كانت عبارة عن مجموعة من الشبان الهواة المنكبين على المسرح وتضم الكاتبة المسرحية سوزان غلاسبل وزوجها جورج كرام كوك ولاحقا يوجين أونيل. وفي السنة الاولى أخرج الممثلون مسرحيات في بيوتهم الصيفية. وفي عام ١٩١٦ حولوا مبنى قديما على رصيف المرفأ الى مسرح صغير وأخرجوا مسرحية أونيل « متوجه شرقا الى كاردف » بالاضافة الى مسرحيات أخرى.

وعاد الممثلون الى نيويورك في الخريف وافتتحوا مسرحا صغيرا في قرية غرنيتش. وبالكاد كان بمقدور الشركة الانفاق على أشادة أدوات

معقدة وباهظة الثمن ، لذلك وجهت جهودها نحو مسرحيات بسيطة وواقعية . واخرجت شركة برينستاون مسرحيات أونيل الاولى ، الذي استمر في افتتاح العديد من مسرحياته في برودواي بعد أن أصبح كاتبا مسرحيا شهيرا . وككل « المسارح الصغيرة » واجهت شركة برينستاون مصاعب في تدبير أمور انتقالها من شركة هواة صغيرة الى تحمل الاعباء الكبيرة لاشادة شركة محترفة معتمدة على ذاتها . ومرت بالعديد من التغييرات قبل ان تغلق أبوابها في عام ١٩٢٩ ، بعد ان كانت قد قدمت أونيل الى عالم المسرح وعرضت مسرحيات لجوزريد وإدناسانت فينسانت ميلاي وسوزان كلاسيل وجونا بارنز وادموند ولسن وبول غرين ووالس ستيفانس وتيودور درايزر وأوغست سترندبرغ والعديد غيرهم .

لكن حرية صناعة المسرح في الولايات المتحدة قد اتسمت دائما بالسعي نحو الربح . فمحاولات الحفاظ على الطموح الفني في بيئة تجارية هي المحور الرئيسي لمعظم الشركات المسرحية في الحقبة الحديثة . فالمثل الاعلى للمسرح الامريكي ظل موجودا لكن يصعب الامساك به ، وتم السعي وراءه بطرق متعددة ؟ أما بتطوير ذخائر من المسرحيات وإما بمحاولة تحديد صرف لمصطلح « مسرح أمريكي » . وأصرت « المسارح الصغيرة » مثل « البروفنستاون » على اخراج مسرحيات أمريكية . وحاولت مسارح أخرى اخراج الدراما الامريكية والدراما الاوروبية الجديدة والدراما الكلاسيكية لعدد من المشاهدين أكبر بكثير مما كانت تستطيع « المسارح الصغيرة » الوصول اليه . ف « عصبة المسرح » مثلا تم تنظيمها عام ١٩١٩ في نيويورك كشركة تبرعات تهدف الى اخراج مسرحيات غير تجارية فقط . وعلى مسار الحقبة التالية أقامت « العصبة » مسرحيات لبرناردشو وبيرانديللو وإبسن وسترندبرغ وكذلك مسرحيات

لأمريكيين مثل أونيل وإلمر رايس . ونجحت « العصبة » في دمج مسرحيات امريكية كمسرحية أونيل « فترة فاصلة غريبة » (١٩٢٨) ومسرحية رايس « آلة الجمع » (١٩٢٣) في ذخيرة الدراما الحديثة الجادة وفي اظهارها الى جمهور كبير . لكن بعد انهيار سوق البورصة في عام ١٩٢٩ والركود الاقتصادي الذي نجم عنه ، استثمرت « العصبة » أموالها في مجموعة مسرحيات أقل جسارة على أمل جذب جمهور أكبر وبالتالي فقدت مهمتها الاساسية .

وعلى الرغم من أن « عصبة المسرح » رعت مجموعة مسرحيات ابداعية منتقاة فانها لم تطور اي اسلوب اخراجي ابداعي . وفي عام ١٩٣١ انشأ بعض اعضاء « العصبة » شركة استثمارية ـ دعيت ب«المجموعة» ـ بهدف استكشاف انواع مختلفة من الدراما ومناهج مختلفة في الاخراج.

وبالتالي انتجت « المجموعة » ومن ضمنها هارولد كلورمان، وتشيرل كروفورد ولي ستراسبورغ وإلياكازان وسانفورد مايسنر وكثيرون وغيرهم مسرحيات درست الخميرة الاجتماعية للثلاثينات ومصاعب الركود الكبير. وكما أصبح تشيخوف ركيزة مسرح ستانيسلافسكي كذلك أصبحت مسرحيات كليفورد أوديتس لواء « المجموعة » : « بانتظار لفتي » ، « الفتى الذهبي » . وأكبر مساهمات « المجموعة » للمسرح الامريكي كانت توريد تقنيات ستانسلافسكي التمثيلية . فقد درب الممثلون ضمن « المجموعة » ولاحقا في « استديو الممثلين » على منهج ستانيسلافسكي « عاطفة الذاكرة » و « الظروف المعطاة » التي وضعت الارضية لما أصبح أسلوبا « أمريكيا » متميزا في التمثيل ، التمثيل الذي كان عفويا بعاطفته ومتأصلا في باطن النص وذا فوارق دقيقة في معانيه وواقعيا في سيكولوجيته ومع ذلك فان « المجموعة » و « الاستديو » والتدريب الذي استنبطوه

أنتج جيلا من الممثلين ، مستعدا لمواجهة تحديات براعم الدراما الامريكية في الاربعينات والخمسينات : مارلون براندو وبن غزارا وكارل مالدن وجيرالدين بيج وكيم ستانلي وموربن ستابلتون والكثيرون غيرهم .

ويمكن رؤية وقع هذا التمثيل في النتاج المسرحي المظيم لمرحلة ما بعد الحرب . فالاربعينيات وأوائل الخمسينات شهدت تطور منهج أمريكي متميز للمسرح الواقعي الذي وازن التشخيص الدقيق مع الاهتمام بالبيئة الاجتماعية. فمسرحيتا آرثر ميلر « موت بائع متجول »و«البوتقة» ومسرحيتا تنسي وليامز « عربة اسمها الرغبة » و « الحيوانات الزجاجية » ومسرحيتا يوجين أونيل « مجيء رجل الثلج » و « رحلة يوم طويل في الليل » قد تطلبت واقعية بارعة أصبحت سمة التمثيل الامريكي والدراما الامريكية في الذخيرة المسرحية العالمية.

ونجحت هذه المسرحيات ــ وما انحدر منها كمسرحيات بث هنلي وديفيد ماميت أوسام شيبارد ــ في نقد المؤسسات والمثل العليا الامريكية وفي ذات الوقت استكشفت جوهر الشخصية الامريكية .

وعادة ماتبدو الشخصية الامريكية مقزمة تماما بالتأكيد في هذه المسرحيات من قبل عملية منهج المجتمع الامريكي . فالاهتمام بالنقاوة السياسية تدمر جون بروكتور في « البوتقة » والجمال الرقيق لفتيات تنسي وليامز تسحقه الوقائع القذرة للحياة المدنية الحدثية . وفي مسرحية شيبارد « الغرب الحقيقي » يصبح الغرب الامريكي أرض معركة اسطورية يتقاذفها شريد ومثقف مدني من أجل الظهور .

اذا كانت « المجموعة » و « الاستديو » قد خلقا منهجا محددا في التمثيل فان « مشروع المسرح الفدرالي » نجح ــ لفترة وجيزة ــ في خلق مسرح وطني حقيقي . أحدث « المشروع الفدرالي للمسرح » بقرار من

الكونغرس عام ١٩٣٥ في ظل « ادارة المشاريع العملية » . وكغيره من مشاريع « الادارة » صمم « المسرح الفدرالي » لسببين هما :

توظيف العمال الذين عطلهم الركود الاقتصادي وكذلك لتأمين خدمة الى المجتمع . وكونه أوكل اليه تأمين الوظائف لعدد كبير من الممثلين وشخصيات أخرى وكذلك التزامه بتصوير قضايا اجتماعية بشكل درامي فقد طور « المسرح الفدرالي » نوعه الادبي المتميز الا وهو « الصحيفة الحية » . ومن خلال سلسلة من الكتابات القصيرة والقراءات والافلام وتقنيات أخرى ـ معظمها مستقى من التجارب الاوروبية ـ درست كل صحيفة مشكلة معينة أما على الصعيد الداخلي او العالمي كأزمة المزارع ومشكلة السكن . وفي ذروته كان لـ « مسرح الفدرالي » فروعا في اربعين ولاية . وأخرجت هذه الفروع مسرحيات استنبطها مدراء المشروع مستخدمين مواردهم المحلية الخاصة لهذا الشأن، وغالبا ما كانوا يطورون مسرحياتهم الخاصة بهم . ففي عام ١٩٣٦ مثلا دشن افتتاح مسرحية مستقاة من قصة سنكلير لويس «لايمكن أن تحدث هنا» في واحد وعشرين مسرحا عبر البلاد بشكل متتابع . واستمر « المسرح الفدرالي » لاربعة فصول تامة ، مول في أثنائها الفا ومائتين انتاجا يخص ثمانمائة وثلاثين عملا مستخدما في ذلك عشرة آلاف شخص أحيانا معظمهم من العاطلين عن العمل . وشاهد أكثر من ١٢ مليون شخص انتاجهم في نيويورك وحدها. لكن في حقبة يتخللها قلق واضطراب عمالي ويسودها الخوف فقد نظر أعداء « المشروع » الى صحفه على أنها يسارية أكثر مما يجب من اجل الدعم الحكومي ، لذلك أوقف الكونغرس « المسرح الفدرالي » عام ١٩٣٩ على اية حال مكن « المسرح الفدرالي » اقدام جيل من المثلين والمصممين والمخرجين والكتاب المسرحيين ، كما لفت انتباه الامة اليه وبشكل قوي.

تجارب ما بعد الحرب

جاءت الابداعات المسرحية الاكثر أهمية بعد الحرب العالمية الثانية من قبل شركات المسرح « التجريبي » الصغير ، ومن قبل تأثيرات مفهوم أ. آرتود ل « مسرح القسوة » وكذلك من الجولات العديدة ل « المسرح المخبري» للبولوني جيرزي كروتوسكي . فالمسرح التجريبي في الستينات والسبعينات مال الى رفض جمالية المسرح الواقعي وتفضيله اخراج تجربة مسرحية فورية في جوهرها لمشاهديه . ونتيجة لذلك قام الكثير من الاخراجات المسرحية في الستينات والسبعينات باشراك المشاهدين في العمل كما في الاعمال التالية : « الجنة الآن » للمسرح « الحي » و « دايونيسيوس في ٦٩ » ل « مجموعة التمثيل » و « الافعى » ل« المسرح المفتوح » وأعمال مسرح « الدمى والخبز » وأعمال مابو مانس والكثيرين غيرهم .

وادت هذه التجارب الى اشكال جديدة من الكتابة المسرحية يتم فيها هدم مفاهيم تمثيل كلاسيكية أيضا . ففي مسرحية نتوذاك شانغ « سبل ≠ V » يؤدي الممثلون ادوارا متنوعة يدمج فيها بشكل ابداعي الشعر والدراما والموسيقى .

علاوة على ذلك استمرت الدراما الامريكية بعقد حلول وسطى مع ابداعات المسرح الاوروبي بعد الحرب.

فإرك بنتلي عمل دون كلل ــ وهو باحث ومخرج وكاتب مسرحي ومترجم لامع ــ الى لفت انتباه المسرح الامريكي لبرتولد بريشت وأصبح بريشت مهما بشكل خاص في الولايات المتحدة بعد حرب فيتنام وبعد أن حرض الاستياء المدني والاجتماعي الواسع المسرح باتجاهات سياسية هياجة . فالمسرح النسوي ومسرح الاقليات العرقية ومسرح اللواطيين والسحاقيات أفادوا من نظريات بريشت وتطبيقاته المسرحية . وتعتبر

أعمال لويس فالديز ومسرح كجتيشينو في كاليفورنيا خلال الستينات والسبعينات امتدادا مباشرا لفهم بريشت للمسرح . فمسرح كجتيشينو جلب مسرحه المحمول الى حيث اضراب عمال المزارع وأخرج مسرحياته السياسية القصيرة الى مشاهدين ناشطين ومندمجين وأصبح بذلك جزءا من عملية التغير الاجتماعي. وانتجت أعمال المسرحيين العبثيين من أمثال صاموئيل بيكت وهارولد بينتر ويوجين أونيسكو في الولايات المتحدة وقلدهم الكثيرون وكان لذلك تأثير على أعمال مسرحيين أمريكيين مثل ادوارد آلبي وماريا إرين فورنر وجاك جيلبر وأدريان كندي وديفيد ماميت وسام شيبارد . وبالتأكيد بمقدورنا ملاحظة تأثيرات مسرح العبث على الكثير من المسرحيات الامريكية مثل مسرحية « الدانماركي » لأميري بركه ومسرحية « الغرب الحقيقي » لسام شيبارد ومسرحية « طين » لماريا فورنر وكل هذه المسرحيات تمتاز بأسلوب ومضمون أمريكيين .

مسرح ودراما الافارقة الامريكان

رعى « مشروع المسرح الفدرالي » « وحدة زنجية » بادارة كل من جون هاوسمان وأورسون ولز ونشطت هذه في عشر مدن في الولايات المتحدة ، وكانت المسرحيتان « ماكبث » ـ وجميع من ساهموا فيها هم من الزنوج ـ و الـ « سوينغ ميكادو » من انجح الاخراجات التي قام بها «المسرح الفدرالي» . ان حقيقة وجود « وحدة زنجية » تشير الى أزمة من نوع آخر في مفهوم « مسرح أمريكي » . كيف يمكن لمسرح يقع تحت سلطة الرجل الابيض الانكليكاني الذي ينتمي الى طبقة متوسطة ان يمثل تجربة الامة المتنوعة بشكل ملائم ، وخاصة تجربة المحرومين ؟ فكما أشار الشاعر والمسرحي لانفستون هيوز في « ملاحظات على المسرح التجاري » الذي نشر عام ١٩٤٠ ، أستولى المسرح بطرق متعددة على ثقافة الافارقة الامريكان حيث امتصتها قيمه المهيمنة بانتظام :

نعم ، لقد أخذت أنغامي ورحلت .
وكذلك أخذت أرواحي ورحلت .
ووضعتني في ماكيث وكارمن جونز
وكل أنواع السوينغ ميكادوز
وفي كل شي سوى ما يخصني —
لكن سيأتي أحدهم يوما ما
ليقف ويتكلم عني
ويكتب عني —
أسود وجميل —

وعادة ماكرس مسرح كهذا سمات التمييز العنصري المهيمنة على المسرح والمجتمع عوضا عن تمثيل تجربة السود الحقة في أمريكا . فالتكرار المستمر لصورة الايرلندي السكير والسويدي البليد والايطالي المجرم او المرح واليهودي الجشع — الذين يظهرون حتى في مسرحيات « واقعية » كما في مسرحية دايس « مشهد شارع » (١٩٢٩) — ترسخ المنظور « المعياري » للثقافة المسيطرة التي تعكس المواقف والسلوك والممارسات الاجتماعية التي تكبت هذه الجماعات في العالم الحقيقي خارج خشبة المسرح .

ليس من المفاجيء اذا أن تكون مسارح الاقليات قد لعبت دورا بارزا في الحفاظ على الهوية الثقافية للاقليات الامريكية عبر تاريخ الولايات المتحدة : مسرح البولونيين في شيكاغو ، ومسارح الاسكندنافيين في الغرب الاوسط وانتعاش مسارح اللغة الاسبانية من تكساس وحتى كاليفورنيا، والمسارح المتأثرة باللغة الكوبية في فلوريدا ومسارح البورتوريكيون في نيويورك . وانتجت بعض هذه المسارح نسخا من المسرحيات الكلاسيكية

الاوربية بلهجاتهم ولغاتهم الخاصة ، كما انهم طوروا أنماطهم الدراسية الخاصة بهم . وكل هذه الامور هي عبارة عن وسائل يحافظون بها على انفسهم في مواجهة ثقافة أمريكية وحشية صرفاً .

ان تجربة العبودية تضع الافارقة الامريكان في موقف مختلف ووجها لوجه مع التراث الثقافي للولايات المتحدة، وقد كان لمسرح الزنوج وقع عميق على مسار المسرح الامريكي. كانت فرص الافارقة الامريكان في الوصول الى خشبة المسرح ضحلة قبل القرن العشرين رغم تأسيس «شركة مسرح افريقي» في نيويورك عام ١٨١٢ والتي رعت فيمن رعت الممثلة الشكسبيرية اللامعة إرا الوردج (١٨٠٧ — ١٨٦٧) والتي غادرت الولايات المتحدة في سبيل حياة عملية باهرة في أوروبا . وكان تصوير السود كشخصيات شريرة أو بلهاء على خشبة المسرح في الدراما الامريكية امرا شائعا منذ فترة بعيدة. وكون هذه الادوار قد مثلت من قبل ممثلين بيض صبغت وجوههم باللون الاسود فان هذه الادوار المسيئة قد مثلت حقا موقف البيض تجاه التمييز العرقي . فشهرة « جيم كرو » راجت على يد المغني والراقص الابيض ت.د. رايس في حقبة الثلاثينات من القرن الماضي ، وكذلك شخصيات اخرى أكثر استدرارا للعاطفة كشخصية توم المستقاة من الرواية الشعبية الرائجة « كوخ العم توم » (١٨٣٢) للكاتبة هارييت بيشرستو . فهذه شخصيات استنبطها مؤلفون بيض وقام بلعب أدوارها ممثلون بيض أيضا . وفرق المغنين التي اكتسبت شعبية بعد الحرب الاهلية لتصويرها الرومانسي لحياة المزارع في فصول قصيرة تمت على يد ممثلين بيض كذلك ولم يكن لدى الممثلين السود ــ سواء أكانوا في فرق موسيقية أو في المسرحيات الموسيقية الخاصة بالزنوج والتي كانت حديثة العهد بشعبيتها ــ أي خيار سوى القيام بهذه الادوار بأنفسهم لاحقا كون هذه هي الفرصة

الوحيدة لوصولهم الى خشبة المسرح (فحتى مسارح الزنوج كان يمولها ويديرها مستثمرون بيض) . ورغم بعض الانتهاكات لهذا الوضع مثل « مسرح لافاييت » (الذي أسس في هارلم عام ١٩١٥) والذي يقدم تجربة السود الأمريكا بأكملها وقد كان امتياز لممثلين ومخرجين وكتاب بيض. وحتى في هذا الخصوص فقد أنكر المسرح على الافارقة الامريكيين صوتهم الخاص بهم ، شأنه في ذلك شأن المؤسسات الادبية والاعلامية والقضائية والحكومية سواء أكانت هذه فدرالية ام على صعيد الولاية.

لقد حرضت المسرحيات الناجحة التي قدمها المسرحيون البيض ـ كمسرحية أونيل « الامبراطور جونز » (١٩٢٠) ومسرحية مارك كونيللي « المراعي الخضراء » (١٩٣٠) ومسرحية بول عزين « في صدر ابراهيم » (١٩٢٦) ومسرحية دوبوس و دوروتي هيوارد « بورغي » التي حاولت ان تقدم الشخصيات الزنجية للمشاهدين البيض على أنها شخصيات « انسانية » الممثلون السود لن ينهضوا ويتحدثوا عن أنفسهم. « فحركة مسرح الزنجي الصغير » رعت مسرحيات عن حياة السود لمشاهدين سود طوال فترة العشرينات من هذا القرن . فمسرح « لافاييت » مثلا ، افتتح مسرحية ويليس ريتشاردسون «مصير امرأة» في عام ١٩٢٣ والتي أصبحت فيما بعد أول مسرحية يكتبها زنجي تصل الى برودواي .

وواجهت مسرحيات الزنوج سياسة العنصرية في الولايات المتحدة بشكل متزايد طوال العشرينات والثلاثينات ، كما أنها قامت بتصوير عواقب العنصرية على الحياة اليومية .وقد رعت عدة منظمات دراما ومسرح الافارقة الامريكان . فقد استخدم إي.ب. دوبوا الذي اسس « الجمعية الوطنية لمساعدة الملونين » مجلته « كرايسس » لمنح سلسلة من المكافآت للكتاب المسرحيين السود الواعدين ، ومن بين الفائزين

مسرحية « البريد الاجنبي » (١٩٢٦) لأولالي سبنس ومسرحية «رماح» (١٩٢٥) لزورانيل هرستون و «دم النبلاء» (١٩٢٦) لجورجيا دوغلاس جونســون .

ورعت « الجمعية »اخراج مسرحيات بما فيها مسرحية «رايتشل» (١٩١٦) لأنجلينا غريمك والتي تحكي بشكل مؤثر رد فعل امرأةشابة على اعدام أبيها واخيها دون محاكمة . وكانت « رايتشل » الاولى في سلسلة من المسرحيات التي تتناول الاعدام دون محاكمة . واهمال هـذا النوع الادبي من مسرح الزنوج وتشويهه ـ والذي هو عنصر حاسم في تجربة الزنوج في الولايات المتحدةـهو موضوع مسرحية اليس تشيلدرس الباهرة « الهم » التي افتتحت قرب برودواي في عام ١٩٥٥ . واخـيرا أصبحت جامعات الزنوج وكلياتهم وحتى ثانوياتهم مراكز لذخائر مسرحية جديدة . ففي عام ١٩٢١ أسس مونتغومري ت. غريجوري قسما للفنون الدرامية في جامعة هوارد في واشنطن دي.سي، وبالاشتراك مع الن لوك طوّر برنامجا ذا تأثير قوي في التمثيل والتأليف والاخراج المسرحيمقدما بذلك أول مؤسسة تدريبية للكتاب والممثلين السود في الولايات المتحدة.

وصف و.اي.ب دوبوا أهـداف مسرح الســود في عــام ١٩٢٦ حيث قال :

« يجب أن تكون مسرحيات مسرح الزنوج الحقيقي : اولا : عنّا. أي ، يجب ان تحتوي هذه المسرحيات على حبكات تعكس حياة الزنوجكما هي. ثانيا : أن تكون من قبلنا . أي يجب ان تكتبمن قبل مؤلفين سود يدركون بحكم ولادتهم وتواصلهم المستمر ماذا يعني ان يكون المرء زنجيـا اليوم . ثالثا : لأجلنا . أي يجب ان يهتم المسرح بالمشاهدين السود بشكل اساسي وان يدعم ويحافظ عليه بواسطة موافقتهم والترفيه عنهم .رابعا:

أن يكون بقربنا . يجب ان يكون المسرح في الجوار بقرب تجمع الزنوج العاديين » .

وازداد ظهور الكتاب والممثلين الافارقة الامريكيين على صعيد قومي طوال فترة الثلاثينات والاربعينات . وذلك عن طريق اتباع برنامج دوبوا وعن طريق العمل لابراز اعمال درامية لعدد أكبر من المشاهدين . وكتب لانفستون هيوز عددا من المسرحيات في الثلاثينات ومن بينها مسرحيته الشهيرة « مولاتو » (١٩٣٥) ، وقام « مشروع المسرح الفدرالي » باخراج مسرحية و . إي دوبوا « هايتي » على مسرح « لافاييت » ، كما أخرجت أعمال الكتاب والمسرحيين الذين تدربوا في جامعة هاوارد في نيويورك وأماكن أخرى .

ان تأسيس الشركات مثل « مسرح الزنوج الأمريكان » عام ١٩٣٩ و « شركة الكتاب المسرحيين الزنوج » عام ١٩٤٠ و « شركة تجمع الزنوج » عام ١٩٥٧ بدأت ترقى الى تحديات دوبوا وتطبقها عن طريق تنمية الممثلين وتنمية تجربتهم الاخراجية وعن طريق التحويل النقدي الذي حافظ على النمو المتفجر لدراما الزنوج الامريكان بعد الحرب العالمية الثانية . وكانت مسرحية لورين هانسبري « زبيبة في الشمس » عام ١٩٥٩ المسرحية الاولى التي تكتبها امرأة زنجية تصل الى برودواي ، والمسرحية الاولى التي يخرجها مخرج أسود (لويد ريتشاردس) والمسرحية الاولى التي مولها أفارقة أمريكيون بشكل أساسي . ان نجاح هذه المسرحية تنبأ بنجاح مسرح الزنوج في الحقب اللاحقة وعبر عن قدوم المؤلفين المسرحيين السود لممارسة دورهم في صياغة المسرح الامريكي ، ومن بين هؤلاء اميري بركة وأدريان كندي وتشارلز غوردن واد بولينز وتشارلز فولر ونوتزاغ شانغ وأوغست ويلسون وكثيرون غيرهم .

المسرح الشعبي والثقافة الجماهيرية

لعل أفضل ما يرمز الى التوتر بين الانجازات المسرحية الصرف والنمو التجاري هو برودواي ذاتها التي تعدّ « علة » المسرح الامريكي « الرائعة » ، فهنا يصعب مقارنة حتى أعظم المسرحيات الامريكية دخلا وشعبية مع مسرحيات برودواي الموسيقية التي تعدّ نوعا ادبيا أمريكيا فريدا . وتاريخ المسرح الموسيقي في الولايات المتحدة طويل ويوازي من حيث المصير المسرح الدرامي من نواح متعددة .

فقد شهد هذا استبداد النقابات أيضا ، كما تأثر بوقع الابداع الاوروبي والمساهمات الفعالة للسود والأقليات الثقافية على أية حال ان تلاحم الاغنية والرقصة وانغام الفرقة العازفة مع الحبكة الرومانسية ، التي هي من ميزات مسرحيات برودواي الموسيقية ، تعود في تاريخها الى فترة الحرب العالمية الثانية، ولربما الى اخراج ريتشارد روجرز وأوسكار هامرشتاين لـ « أوكلاهوما » (١٩٤٣) التي عرضت ٢٢٤٨ مرة (مقابل ٧٤٢ عرضا لمسرحية ميلر « موت بائع متجول » . ولم تقوم «اوكلاهوما» النموذج لنجاحات روجرز وهامرشتاين الاخرى فحسب ـ «كاروسل» (١٩٤٥) ،« جنوب الباسفيكي » (١٩٤٩) و « الملك وأنا » (١٩٥١) ـ بل كانت نموذجا لمسرحيات موسيقية أخرى أيضا مثل تحديث مسرحية « بيغمالون » لبرناردشو الى « سيدتي الجميلة » (١٩٥٦) التي قام بها آلن لارنر وفردريك لو ومسرحية فرانك لوسر الموسيقية « الفتيان والدمى » (١٩٥٠) ومسرحية « قصة الحي الغربي » (١٩٥٧) لستيفان سوندهايم وليونارد برنشتاين وآرثر لورنتس . وبالرغم من ان أشكال مسرحيات برودواي الموسيقية مرت بتغييرات هامة في السبعينات والثمانينات فان شعبيتها تشير الى احدى الطرق التي سعى اليها المسرح

اجذب المشاهدين من السينما والتلفاز : وذلك من خلال التأكيد على الاثارة الفريدة لمشهد حي مبهر . ويشير المسرح الموسيقي أيضا الى الاوضاع الاساسية لاقتصاد برودواي المسرحي . وتظل المسرحيات الموسيقية مرغوبة جدا بالنسبة للمخرجين لان ذلك يعود عليهم بالربح الوفير رغم الاستثمار النقدي الضخم المطلوب لاقامتها ، الامر الذى يصعب ان توفره أي مسرحية « مباشرة » أخرى .

نجحت المسارح الهامة عبر تاريخها في الغرب في خلق دراما ابداعية وفي خلق جمهور . على أية حال للمسرح الامريكي ـ ان كان ثمة مسرح امريكي ـ كينونة مختلفة عن مسرح المواطنين في أثينا الكلاسيكية وعن مسرح راسين وموليير البلاطي وحتى عن دائرة المثقفين المؤيدة لمسرح برناردشو . ويمكن ان يعزى هذا الفارق الى حقيقة ان المسرح الامريكي جاء الى الوجود في القرن العشرين وفي الوقت الذي بدات تنافسه فيه وسائط درامية أخرى كالسينما والتلفاز .

كان على المسرح الامريكي ان يحدد هويته في المناخ الثقافي والجماهيري الحديث . فالسينما والتلفاز ليسا أكثر توفرا لمعظم الناس فحسب . لكن انتشار وسائط الاتصال الجماهيري وتقنيتها هذه غيرت مفاهيمنا بشكل جذري عن الدراما والتمثيل المسرحي والمشاهدين . وكان « المسرح الامريكي » خيالا علميا ناقدا ومجانسا لنشاطات المسرح المتنوعة في الولايات المتحدة . كاتبا بعض أشكال الدراما ـ وبشكل رئيسي المسرحيات الواقعية الامريكية ـ في التاريخ وحاذفا غيرها منه . وقد يكون من السطحي اليوم فصل المسرح الحي عن الانماط الاخرى من الانتاج الدرامي ، الانماط التي غيرت بشكل كبير الارضية التي يحدث عليها التمثيل الدرامي .

* * *

المسرح الغنائي التقليدي الصيني والطبقات الحاكمة (١٧٣٦ - ١٩١١)

بقلم: كولن ماكيراس
ت: محمد إدريس

نبحث فيما يلي أثر الطبقات الحاكمة في الصين على المسرح الفنائي التقليدي في الفترة ١٧٣٦ - ١٩١١ . نقصد بالمسرح الفنائي التقليدي جميع الانماط المسرحية التي كانت سائدة آنذاك في شتى انحاء الصين ، بما في ذلك مسرح (كونكو) ومسرح (جنجو) أو برابكين . وتتناول هذه الدراسة الفترة الممتدة بين عهد الامبراطور كيان لونغ (١٧٣٦ - ١٧٩٥) وسقوط سلالة كنغ .

مصطلح « الطبقات الحاكمة » مستمد من أفكار كارل ماركس ، ويشير الى تلك الفئات من المجتمع القادرة على ممارسة سلطة سياسية واقتصادية واجتماعية من خلال امتلاكها وسيطرتها على وسائل الانتاج بين عامي ١٧٣٦ و ١٩١١ كانت تلك الفئات في الصين تضم الاقطاعيين وطبقة المتعلمين ، التي كانت تدير مؤسسات الحكم في البلاد وتمدها بالموظفين . صحيح ان بعض المتعلمين لم يكونوا ينتمون الى الجهازالاداري وان بعضهم لم يكونوا على وفاق مع طبقتهم ، لكن هذا لايعني انهم لم يكونوا

ينتمون الى الطبقات الحاكمة هناك فئة اجتماعية أخرى ذات صلة بموضوعنا الا وهي فئة كبار التجار ، لاسيما تجار الملح . كان المتعلمون والبيروقراطيون في عهد سلالة كنغ يمقتون التجار ، كما كانت العقيدة الكونفوشية تضعهم في درجة دنيا من السلم الاجتماعي . لكن هذا لم يمنع بعض تجار الملح من أن يصبحوا بين أغنى أغنياء الصين ، ولا شك في ان التجار كطبقة كانوا يملكون جزءا من وسائل الانتاج . من المؤكد ان التصنيف الماركسي ينسبهم الى الطبقات الحاكمة، على الرغم من نظرة الاحتقار التي كانت توليهم اياها طبقة المتعلمين ـ البيروقراطيين .

معروف جيدا ان جميع أنماط المسرح الغنائي حينذاك ـ عدا نمط كونكو ـ كانت شعبية ، بمعنى ان أكثر المعجبين بها والمقبلين عليها كانوا من عامة الشعب . كما كان صانعوها من ممثلين وسواهم فنانين ينتمون الى الطبقات الشعبية . سنرى في متن هذه المقالة كيف ان الطبقات الحاكمة ، في نواح عدة ، مارست تأثيرا ضارا وقمعيا على تطور المسرح الغنائي .

المصادر التي اعتمدت عليها هذه المقالة منحازة جدا للطبقات الحاكمة وما ذاك الا لان تلك الطبقات كانت مهيمنة على حقلي التعليم والكتابة هيمنة تامة . أما الفقراء فلم يكن باستطاعتهم ان يكتبوا أو يرقدوا أيا من المصادر التي استقينا منها المعلومات اللازمة ، لا لشيء سوى أنهم كانوا أميين . لذا فان وجهة نظرهم مغيبة، ولا تظهر الا نادرا وبالمصادفة.

القيود على المسرح :

ان أوضح شكل من أشكال التأثير السلبي الذي مارسته الطبقات الحاكمة على المسرح هو القيود التي فرضتها عليه . ولم تكن تلك القيود موجودة على المستوى المركزي والمحلي والاقليمي فقط ، وانما كانت تتخذ أشكالا شتى ، لكن قورة المسؤولين وجهاز الرقابة على تطبيق تلك القيود

كانت تضعف كلما ابتعدنا عن مراكز السلطة . فما من شك في ان أهالي القرى البعيدة عن مكاتب المسؤولين كانوا قادرين على التملص من وطأة القيود . ومع ذلك فقد كان عليهم لزوم الحذر ، لان القانون كان يفرض عقوبات قاسية مهما كانت المخالفات بسيطة وعلاوة على هذا ، فقد كانت أهالي قرية ما عرضة لقيود محليةعلى المسرح فرضتها اما التقاليد القديمة أو الاسرة الاقطاعية المحلية ، التي كانت هي أيضا تنتمي الى الطبقات الحاكمة .

كانت الرقابة واحدة من تلك القيود . ولعل اشهر مثال على هذا حملة التفتيش الادبي التي قام بها الامبراطور (كيان لونغ) عام ١٧٧٧ ، حين شكل لجنة مختصة كلفها بمراجعة جميع المسرحيات وتعديلها كي تتفق مع معاييره الاخلاقية والسياسية الصارمة . راجعت اللجنة مايربو على ألف نص ، ولم تنجز مهمتها حتى عام ١٧٨٢ . كثيرا ما كان رجال الرقابة يحضرون عروضا مسرحية ، حتى في أماكن بعيدة عن المدن الرئيسة وذلك كي يتأكدوا من خلو تلك العروض من العناصر الهدامة أو التخريبية .

كما كان أولئك الرجال مهتمين بعنصر الحشمة ، وضرورة ابتعاد العروض عن الفجور . كانت الفكاهة عنصرا بارزا من عناصر المسرح المحلي الشعبي ، وكان كثير من الانماط المسرحية السائدة يتضمن حوارا بذيئا أو حتى فاحشا بين رجل وامرأة ، وكان ذاك مصدر مرح صاخب للجمهور لم يفلح الرقباء في منع تلك المشاهد منعا تاما ، لكن كثيرا منهم ظلوا يحاولون ذلك . عام ١٧٨٢ منع ممثل الـ (كنك يانك) العظيم وي تشانغ شنغ ، وهو من سيشوان ، منع من الظهور على مسارح بكين لما نسب اليه من تمثيل فاحش ، وفي عام ١٧٨٥ صدر حكم مشابه ضده وضد الكثيرين من أتباعه للسبب نفسه .

هناك سلسلة طويلة من المسرحيات كانت محظورة لصلتها الوثيقة برواية (شويبو زوان) ، أي متمردو المستنقع . صدرت ضد تلك الرواية أحكام قضائية كثيرة ، مايعنينا منها في هذا المقام هو تلك الاحكام التي صدرت في كل من الاعوام التالية :

١٧٥٣ ، ١٧٥٤ ، ١٨٠٢ و ١٨٥١ . ما أقلق السلطات هو اعتقادهم ان الرواية المذكورة والمسرحيات المستقاة منها كانت زاخرة بروح التمرد والتغني بها . وكانوا يرون أن تلك المسرحيات كانت تشجع الآراء والاعمال الهدامة .

فقد ورد في نص الحكم الصادر ضد الرواية عام ١٧٥٤ أنها « تعتبر اناسا أتصفوا بالقسوة والعنف مواطنين صالحين ، وتعتبر المتمردين أفذاذا مقتدرين . » .

كما جاء في النص أن « الممثلين قد حولوها الى مسرحيات يشاهدها حثالة الناس في الاسواق . » .

كان مصدرو تلك الاحكام يعلمون أن الناس العاديين كانوا يميلون في حياتهم الى التشبه بالشخصيات المسرحية التي تعجبهم ، والنفور من الناس الذين يشبهون الشخصيات التي لاتعجبهم . أي أن الشخصيات المسرحية كانت تحمل دلالات رمزية قادرة على التأثير في الجماهير . كان الناس يعرفون قصص المسرحيات منذ طفولتهم ، ويعرفون جيدا الشخصيات التي يحبون وتلك التي يكرهون ، أي يميزون جيدا بين الشخصيات التي تستحق أن يتشبهوا بها وتلك التي ينبغي عليهم النفور منها .

عام ١٨٥٢ صدر مرسوم يندد بالمسرح الشعبي الذي كان سائدا في بكين آنذاك، وذلك لان «الموسيقا منافية للذوق الرصين، وأساليب التمثيل تشجع الناس على التشاجر والغضب . » كما كانت الحكومة تخشى ان

يؤدي ذلك المسرح الى « زيادة في الجنح الجنسية و حوادث السرقة وسواها من ضروب الرذيلة . » .

ونص المرسوم صراحة على « ان هناك علاقة أعظم بين هذا الصنف من الفن والمشاعر الانسانية » لذا ينبغي على رجال الشرطة والرقابةأن يتصدوا لذاك المسرح .

كانت السلطات تدرك جيدا أن المسرح كان اقدر الفنون على التأثير في الناس وذلك لسببين . الاول هو ان الغالبية العظمى من الجماهير الشعبية كانت أمية لاتستطيع قراءة الشعر أو الروايات ، لكن تستطيع بالتأكيد ان تتابع المسرحيات وتفهمها . السبب الثاني هو ان المسرحيخلق جوا معينا يسمح بنشوء نوع من الوحدة الوجدانية بين جمهور المتفرجين فينظرون الى مايجري أمامهم على الخشبة نظرة رجل واحد ، وما كان يخشاه المسؤولون هو أن توجه تلك العاطفة الجماعية القوية ضد سلطة الحكومة أو آداب السلوك الكونفوشية .

من الاسباب الاخرى التي كانت تؤدي الى حظر مسرحية ما هو انتماؤها الى صنف مسرحي معين « مغضوب عليه . » وقد أوردنا قبل قليل مثلا على هذا وهي الحظر الذي فرض على ممثلي الـ (كنك يانك) في بكين عام ١٧٨٥ . من الامثلة الاخرى الحظر الذي فرضته محكمة (كنغ) على مسرح الـ (غوان دونغ : يووي جو) في عقد الستيناتمن القرن الماضي .

كان لي ون ماو من نجوم مسرح الـ (غوانغ دونغ) ، ثم قاد تمردا عرف بتمرد الثلاثينات ، وهو التمرد الذي كان استجابة ورافدا لثورة تاي بنغ . مات لي في (ليوز هو) في مدينة (غوانغ كسي) ، بعد أن نجح

مؤقتا في اقامة نظام معاد لسلالة كنغ في تلك المدينة. بعد هزيمة لي ون ماو قام الحاكم العام لمدينتي (غوانغ دونغ) و (غوانغ كسي) لقمع الممثلين بقسوة . اضافة الى أمر تلك المحكمة بمنع عرض المسرحيات المذكورة ، وحل جميع الفرق التي تقدم عروضا لتلك المسرحيات ، فقد سعى الحاكم المذكور ، واسمه (يي منغ تشن ١٨٠٧ - ١٨٥٩) ، الى قتل كثير من الممثلين ، كما كان الممثلون يعتقلون ويعاقبون حتى قدموا عروضا تلقائية بسيطة في الشوارع والهواء الطلق . ثم ان دور نقاباتهم في كثير من المناطق كانت تهدم . لكن الحظر على فرق مسرح الـ (يووي جو) لم يصمد طويلا .

حول هذا الامر كتب صحافي محلي يقول : « لم تمض ست او سبع سنوات حتى عادة (تلك الفرق) الى سابق عهدها . وهذا مثل على صعوبة القضاء على الممارسات الفاسدة . » وهكذا لم تنجح محاولات السلطة القضاء على نمط مسرحي بسبب ماكان ينسب الى ممثليه من نشاطات سياسية مناوئة لنظام (كنغ) .

في معبد في (سوزهو) وجد نقش تذكاري ينص على أن حظرا قد فرض عام ١٧٩٨ على بعض الانماط المحلية ، بما فيها الـ (كينك يانك) ، على أساس ان أصوات الممثلين « تدل على فسوقهم وان الادوار التي يؤدونها اما منحطة وقذرة أو سخيفة وتثير الفتنة . » هذا يعني ان مسرح أوبر بكين كان مشمولا بالحظر لانه كان نمطا من أنماط الـ (كينك يانك) . ومثلما كان الحظر على اوبرا الـ (غوانغ دونغ) ، لم يدم حظر عام ١٧٩٨ طويلا . ففي عام ١٨١٥ ذكر زهاو ليان ، وهو ارستقراطي من مانشو : ان « المرسوم الامبراطوري الذي حظر كثيرا من الانماط المسرحية لم يستطع أن يمنع الناس من الترنم بألحانها . »

ومهما تكن أسباب الرقابة ، وهي أسباب لايستهان بها اذا أخذنا في الاعتبار نظام القيم الكونفوشي الذي كان جهاز الحكم والادارة يقوم عليه، فلا بد ان تلك القيود الكثيرة قد أعاقت تطور المسرح . ربما كانت القيود على الاسلوب والمضمون أشد ضررا بالمسرح من سواها ، لكنها لم تكن القيود الوحيدة . فهناك القانون الذي يحظر على النساء ارتياد المسرح. ففي بكين ، مثلا ، ظلت جميع المسارح العامة موصدة في وجه النساء منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى سقوط سلالة كنغ . اما في المناطق الاخرى فكان أبناء الذوات يمنعون نساءهم من ارتياد المسرح ، لانهم كانوا يعتبرونه عامل افساد أخلاقي من العبارات التي تتكرر في المصادر العائدة الى تلك الفترة ان المسرح الشعبي يشجع « الرجال والنساء على الاختلاط دون قيود » ، مما يوحي بأن كاتبي المصادر الرسمية كانوا هم أيضا من أصحاب ذاك الرأي .

حينذاك ، كانت جميع الفرق المسرحية تقريبا تضم اما رجالا فقط وإما نساء فقط ، مع غلبة النوع الاول. ومرد ذلك أن تعاليم كونفوشيوس كان تقضي بفصل الجنسين عن بعضهما فصلا صارما . فمن الممكن ان هذا قد عاد بالنفع على فن كسي كو ، لان اجبار الشبان على أداء دور الاناث أدى الى ظهور ممثلي الـ « دان » العظام من أمثال مي لان فانغ . لكن من الممكن أيضا ان يكون ذاك الفصل قد منع ظهور أجيال من الممثلات العظيمات كاللاتي عرفتهن البلاد في فترات أخرى.

كما كانت هناك قيود على أوقات عرض المسرحيات ، فلم يكن مسموحا تقديم عروض ليلية. وقد نص مرسوم امبراطوري صدر عام ١٧٦٤ على أنه « يمنع منعا باتا الغناء في المسارح ليلا . » أضف الى هذا ان الحداد لموت امبراطور أو امبراطورة كان يتضمن وقف العروض المسرحية في البلاد مدة مائة يوم ، واغلاق مسارح بكين أكثر من عامين.

الكونكو والمسرح الشعبي :

من السبل الرئيسة التي أسهمت من خلالها الطبقات الحاكمة في نمو المسرح هو قيام تلك الطبقات بتأليف وتشجيع مسرحيات الكونكو، التي أسهمت بدورها في نمو المسرح الشعبي . يعود فن الكونكو في شكله المتطور الى القرن السادس عشر . صحيح ان هذا الفن كان في طور الانحدار عندما اعتلى الامبراطور كيان لونغ العرش،ثم تابع انحداره طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد كانت ثورة تاي بنغ ضربة قاسية لمسرح كونكو جعلته يختفي من انحاء كثيرة من الصين ، هذا في حين لم يكن للحظر الذي فرضه الامبراطور (كنغ) على مسرح الـ (غوانغ دونغ) أي اثر ملموس على الكونكو .

كان الكونكو مسرح النخبة المثقفة والطامحين الى رفع مكانتهم الاجتماعية . من الامثلة الهامة على هذا تجار الملح في مدينة (يانغ زهو) في القرن الثامن عشر ، الذين كانت لبعضهم فرق كونكو خاصة بهم .

على الرغم من أن مصدر الكونكو هو منطقة (سوز هاو من مقاطعة جيانغ سو ، فقد انتشر هذا النمط المسرحي في جميع انحاء الامبراطورية الصينية . كما لم ينتشر اي نمط آخر . وسبب هذا ان المسؤولين لم يكونوا دائما يعملون في بلدانهم الاصلية ، بل انهم كانوا في معظم الاحيان يعينون للخدمة في أماكن أخرى . وقد جرت العادة ان يكون لكل واحد منهم فرقة خاصة به ، تنتقل معه كلما انتقل من منطقة الى اخرى .

ولئن كانت عروض الكونكو تجري في قصور أرستقراطية ، فلا يخفى أنها أثرت في الانماط المسرحية المحلية . من مظاهر ذلك التأثير ان قصص المسرحيات كانت متشابهة جدا في كافة أنحاء الصين ، وكانت تلك القصص مستمدة من نصوص مكتوبة ، اما مسرحية او روائية ، انمعظم

المسرحيات التي يعود تاريخها الى أواخر عهد (منغ) وأوائل عهد (كنغ) هي مسرحيات كونكو ، ولابد أن مؤلفيها كانوا من النخبة المتعلمة . أما الروايات من أمثال (شويبو زوان) و (سانغوو يان يي) فتعود بعض جذورها الى حكواتيين من العصور الغابرة ، ومع ذلك فلا يمكن انكار ماكان لبعض الكتاب البارزين من اسهام كبير في تلك الروايات . في دراسة حديثة لاحظ روبرت هيغل ان « الروائيين كانوا ورثة تراث كونفوشي لم يتح لهم أن يتولوا في المجتمع الدور القيادي الذي كانوا يتوقعونه . » كانت الطبقات الحاكمة تظهر لازدراء للرواية ، لكن الحقيقة هي ان كثيرا من أبنائها كانوا يسهمون في كتابة الروايات أو يقبلون على قراءتها . لذا ليس ضربا من الخيال القول ان الطبقات الحاكمة أسهمت في نمو الرواية ، وبالتالي في قصص المسرحيات .

كان مسرح كونكو ، بدوره ، يؤثر في نصوص المسرحيات الشعبية. ومن الانماط الرئيسة آنذاك النمط الخاص بمنطقة (يي يانغ) من مقاطعة (جيانغ كسي) ، الذي ظهر في القرن السادس عشر ثم تفرعت عنه أنماط أخرى كثيرة . كان ممثلو ذاك النمط يعتمدون على نصوص قديمة من مسرح كونكو يضيفون اليها بعض المقاطع المسماة (غون دياو) ، وظيفتها شرح مضمون المسرحية للجمهور . كان معظم المشاهدين اما أميين أو أشباه أميين ، لذا لم يكونوا لولا تلك المقاطع ليفهموا مسرح كونكو ، وهو مسرح رفيع جدا في شكله ومضمونه . لذا كان مسرح (يي يانغ) أكثر اعتمادا على الكلام من مسرح كونكو ، ومع ذلك فقد كان أسرع منه حركة أيضا . كلما كانت الموسيقا والحوار في مسرح (يي يانغ) سريعين ، كان ذاك المسرح أكثر ملاءمة للجمهور الامي من مسرح كونكو ، ذاك أن هذا المسرح يهتم بديباجة الحوار ، وحركته الدرامية بطيئة ، مما يجعله مملاً لمن يعتادوا عليه . ومهما يكن من امر ، فان ما يهمنا كثيرا هنا هو أن أبناء

الطبقات الحاكمة ، من خلال اسهامهم بكتابة نصوص كونكو ، اسهموا من حيث لايدرون في تطور نصوص تنتمي الى أنماط معينة من المسرح المحلي او الاقليمي .

ليس من العسير تقديم أمثلة محددة على إسهام مسرح كونكو في تطوير المسرح المحلي ، لكن مامن شك في أن مسرح (أوبرابكين) هو أهم هذه الامثلة .

شاع مسرح كونكو في بكين منذ زمن بعيد . لكن عندما دخلها وي تشانغ شنغ واتباعه من اقليم (كنك يانك) عام ١٧٧٩ ، كان كونكو ، على مايبدو قد تراجع كثيرا . ومع ذلك ، فان وو تشانغ يوان ، وهو بلا ريب أفضل مصادرنا حول مسرح بكين في عقد الثمانينات من القرن الماضي ، يذكر ان فرقة كونكو اسمها فرقة باو هو لم تكن موجودة وحسب ، وانما كانت تنعم بقدر من النجاح . ثم يقول انها غدت عام ١٧٨٤ فرقة مختلطة، بمعنى انها راحت تقدم عروض كونكو واخرى من النمط الخاص باقليم (كنك يانك) ، على حد سواء . عبر هكذا قناة كانت أعمال الكونكو تتسرب الى مسرح كنك يانك ، ومن ثم الى اوبرا بكين .

منذ عقد التسعينات من القرن الماضي ، راح الممثلون يفدون الى بكين من (آن هوي) وسواها من المقاطعات الجنوبية ، ومن خلال تقديمهم لالحان (إر هوانغ) و (كسي بي) المشتركة ، اوجدوا ما أصبح يعرف ب (اوبرابكين) . كانت فرق (آن هوي) تضم ممثلين يتقنون فن كونكو وكثير من العروض التي كانوا يقدمونها في بكين كانت تنتمي الى ذلك النمط المسرحي ، ربما كان هذا شأن الفترة التي حظر فيها كل من (إر هوانغ) و (كسي بي) ، وهي الفترة التي امتدت من عام ١٧٩٨ الى السنوات الاولى من القرن التاسع عشر . لكن ذاك الامر ينطبق أيضا على فترات أخرى .

فحتى يومنا هذا مازالت (اوبرابكين) نحوي عناصر عديدةتشير موسيقاها بوضوح الى تحدرها من كونكو .

الانماط المحلية الاخرى التي تنم عن تأثرها ب كونكو تضم مسرح (شوان جو) الذي كان شائعا في مقاطعة (سي شوان) . في القرن الثامن عشر .

كان في تلك المقاطعة مسؤول حكومي اسمه (يانغ تشاو غوان) ، بنى مسرحا لعرض أعماله الخاصة وسواها ، وما من شك في أن كثيرا من تلك الاعمال كانت من نوع كونكو . ان أقدم فرقة كونكو مسجلة فيمقاطعة (سي شوان) هي فرقة (سوبي) التي أسسها عام ١٨٧٦ الحاكم العام للمقاطعة واسمه (ووتانغ) . بعد ذلك أخذت تلك الفرقة تقدم عروضا لعامة الناس . عندما أصبح مسرح (سي شوان) في مطلع هذا القرن نمطا مسرحيا متكاملا ، استطاعت مجموعة من أعمال ال (كونكو) شق طريقها الى عروض ذاك المسرح،ومن تلك العروض مسرحيتا مخمور يدق بوابة الجبل والشوق للعالم .

كذا كان ل (كونكو) وللطبقات الحاكمة يد في مسرح (كسيانغجو) وهو مسرح منطقة هونان . وكان للقتال الضاري الذي سببته انتفاضة (تاي ينغ) آثار قاسية جدا على التجار والمسؤولين ، وكذلك على فرق الكونكو التي كانوا يرعونها . لكن بعد عام ١٨٦٠ وفي أعقاب اخماد أنصار (تاي ينغ) في هونان ، دبت الحياة من جديد في أوصال المسرح المحلي لتلك المنطقة.(*) وكان حريصا على الا يمر يوم دون تقديم عروض مسرحية وان كان هذا قد دفع رؤساءه الى أعفائه من منصبه ، مما يظهر أن تصرفه لم يكن منسجما مع متطلبات العمل الحكومي في تلك الايام ، فلا شك في أنه أسهم اسهاما يستحق التقدير في خلق مسرح (هونان) سيما من خلال قيامه بتطعيم ذاك المسرح المحلي بعناصر من (كونكو) .

(*) كان القائم بأعمال الحاكم هناك ، واسمه دي هاو ، متحمسا جدا للمسرح .

التغير التدريجي في أذواق الطبقات الحاكمة :

منذ أواخر عهد سلالة (منغ) وطوال عهد سلالة « كنغ » ظل مسرح كونكو النمط المسرحي المفضل لدى الطبقات الحاكمة . لكن منذ القرن الثامن عشر بدأت تظهر من حين لآخر بوادر اهتمام بعض أبناء تلك الطبقات بأنماط معينة من المسرح المحلي ، وكانوا متحمسين لها ومستعدين لرعايتها . ليس لدينا سبب محدد غير المصادفة نعزو اليه ذلك التحول التدريجي في الذوق ، لكن من الممكن جدا أن الانماط المحلية راحت منذئذ تستهوي كثيرا من المتعلمين وكبار التجار الذين اغفلت المصادر ذكرهم . لذا نجد من المفيد ان نعرض فيما يلي ، وحسب التسلسل الزمني أمثلة قليلة على اهتمام أبناء الطبقات الحاكمة بالمسرح الشعبي الذي كان سائدا في أيامهم .

يعتبر لي تياو يوان (١٧٣٤ ــ ١٨٠٣) في طليعة مثقفي الطبقات الحاكمة الذين أبدوا استعدادا للاهتمام بالمسرح الشعبي ورعايته . في بداية عهده بالعمل الحكومي كان لي مسؤولا ناجحا ، لكن في عام ١٧٨٢ افسد المطر جزءا من موسوعة (سيكو كوان شو) التي كانت بعهدته، فحكم عليه بالنفي الى (يلي) أستطاع لي أن يدفع غرامة لقاء عودته الى بلدته الام في (سي شوان) ، لكن لم يسمح له بتولي أي منصب رسمي مرة أخرى .

ألف عام ١٧٧٥ كتابا اسمه كلام في المسرح ، وهذا الكتاب يظهر شغف مؤلفه بالمسرح المحلي الشعبي ، كما انه يحوي كثيرا من المعلومات القيمة عن تاريخ المسرح وقصصه بما في ذلك الانماط المحلية ، لاسيما الخاصة ببلدته الام (سي شوان) .

وان وان كيانك هو اسم نمط مسرحي شعبي خاص بمنطقة كسيان من مقاطعة ذ.ان كسي . واسمها هذا مشتق من اسم آلة موسيقية تشبه

الجرس اسمها وان كانت تستعمل للنقر المرافق للاوركسترا ، وقد نشأ ذاك النمط في القرن الثامن عشر كشكل من أشكال مسرح الظل في(وي‌نان) هي منطقة ليست بعيدة من شمال شرق كسيان . استرعى ذاك النمط انتباه أديب من القرن التاسع عشر اسمه (لي) .وقد اظهر نصب‌تذكاري في وينان ، عامة الي) من وينان رعاية (لي) لمسرح وان وان كيانك واسهامه في تطوره ، بما في ذلك قيامه بتأليف عشر مسرحيات من نوع مسرح الظل ، وان كانت نصوص تلك المسرحيات قد فقدت فان‌المسرحيات ظلت حية ، ذلك ان أجيالا متواصلة من الممثلين ظلت تتناقلها مشافهة وتتدرب عليها منذ ظهورها . لقد اعيدت كتابتها الآن ، ونظمت من‌جديد على نحو يجعلها صالحة للتمثيل على خشبة مسرح كبيرة.

أما يان تشانغ (١٧٣١ ــ ١٧٧٨) فكان باحثا من نان جنغ في مقاطعة جيانغ سو . امضى هذا المثقف شطرا من حياته كموظف حكومي ناجح ، ثم تولى منصبا في جهاز (الامانة العامة المركزية) في تلك المقاطعة غير أن موت والديه دفعه الى التقاعد في سن مبكرة ، والترحال في اقليم شانكسي ، وهناك أبدى اهتماما عظيما بالمسرح الشعبي المحلي ، لاسيما مسرح كنك يانك .

شارك يان في عمل مسرحي يصور حياة بعض ممثلي الـ (كنك يانك) هناك مايبعث على الظن ان يان كانت تربطه مودة بالعديد من أولئك‌الممثلين وان ذاك هو مادفعه للكتابة عنهم . ومع ذلك ، فما من شك في انه كان متحمسا جدا للمسرح الشعبي . ورد في احدى مؤلفاته انه حين كان ذات يوم في مأدبة وسمع بعض المدعوين يهاجمون المسرح الشعبي ، انبرى للدفاع عنه باسهاب ، مؤكدا عراقته واصالته ، وانه ليس اقل شأنا من المسرح الارستقراطي الذي كان ابناء طبقته يفضلونه.

ممن يجدر ذكرهم هنا تجار الملح في يانغ زهو من مقاطعة جيانغ سو كان معظمهم شغوفين بمسرح (كونكو) ، وكانوا بذاك ينشدون رضى طبقة المسؤولين الحكوميين ، وهي طبقة من كبار المتعلمين كان التجار يخشون احتقارها لهم . وحين نتحدث عن أولئك التجار من حيث اسهامهم في المسرح ، يبرز اسم جيانغ تشون (١٧٢٥ - ١٧٩٣) الذي كان متحمسا لانماط كثيرة مختلفة من الاوبرا المحلية . نعرف الكثير عن الفرق المسرحية التي كان يرعاها أفراد في مدينة يانغ زهو ، وذلك من خلال كتاب دليل حول المدينة كتبه لي دو ، ومن الواضح انه اعتمد في كتابته على صلاته الشخصية او غير المباشرة مع كبار عائلات تجارة الملح في المدينة .

في عام ١٧٧٣ استضاف جيانغ تشون في قصره عرضا لمسرحية خيوط الخريف الاربعة ، من تأليف جيانغ شي كوان (١٧٢٥ - ١٧٨٥) ، وهو أشهر كاتب مسرحي صيني في القرن الثامن عشر . كان بين المدعومين الشاعر يووان مي ، وهو صديق الكاتب المسرحي المذكور وربما أيضا أشهر شعراء الصين في ذاك القرن . كان يو وان مي معروفا أيضا برعايته للممثلين الصبيان ، وقد ضمت سيرته سلسلة من علاقات غرامية معهم . كتب قصيدة يشيد فيها بممثل الـ (دان) الاول واسمه الفني هوي لانغ .

لم يمضي على ذاك زمن طويل حتى شكل جيانغ تشون فرقة (كونكو) خاصة به سماها دي يين ، سرعان ما اجتذبت بعض الممثلين البارزين من الفرق الاخرى ، وبلغت من الاهمية درجة مكنتها من الاستمرار بعد وفاة مؤسسها .

مايهمنا أكثر من غيره في هذا المقام أن جيانغ تشون أسس أيضا فرقة لاداء الانماط المحلية من الاوبرا الشعبية . كانت تلك الفرقة ، واسمها تشون تاي (أي مسرح الربيع) ، أول مثال نعرفه منذ القرن

السادس عشر عن فرقة خاصة من منطقة يانغ تسي السفلى لم تكن تكرس نفسها لفن (كونكو) . كانت تلك الفرقة تقدم عروضا من أنماط مسرحية شعبية مختلفة أبرزها (جينغ كيانك) و(بانغزي كيانك) . كما أسهمت في تلاقح تلك الانماط المختلفة مع بعضها ، وكانت قادرة على الاخذ من كل نمط أفضل عناصره .

كان معظم ممثلي فرقة تشون تاي من خدم قصر جيانغ تشون . لكن الادوار الرئيسة كان يؤديها في معظم الاحيان ممثلون من خارج القصر ، مما جعل تلك الفرقة أكثر مرونة من الفرق الاخرى لتجار الملح. من أولئك الممثلين نذكر فان دا الذي « كان معاصروه يسمونه ساحر المسرح » كما يقول لي دو . غير أن اشهر ممثل عمل في فرقة جيانغ تشون هو بلا ريب وي تشانغ بشنغ ، وهو ممثل الـ (كينك بانك) الذي كان قد هيمن على مسارح بكين منذ مطلع عقد الثمانينات من القرن الثامن عشر وصل هذا الى يانغ زهو عام ١٧٨٨ وبقي فيها حتى عاد الى سي شوان عام ١٧٩٢ . من الممكن انه كان معظم تلك الفترة مرتبطا بفرقة تشون تاي، حيث يبدو أنه مارس تأثيرا عظيما على الممثلين الذين كانوا مسؤولين عن سمعتها كفرقة خاصة بـ (أوبرا الاجراس) . ومهما يكن من أمر ، فانه كان يمثل ايضا لعامة الناس في الاسواق ، كما يذكر أنه زار سوز هو . في اشارة الى سوز هو ، أعرب أحد الكتاب عام ١٧٩١ عن تذمره من ان « فرق المسرح الشعبي راحت تقلده بحماس . حتى ان بعض ممثلي الـ (كونكر) أداروا ظهورهم لمعلميهم وأخذوا يتعلمون منه . » واضح ان العروض التي كان يقدمها وي تشانغ شنغ كانت مصدر صدمة للمحافظين من النخبة المتعلمة .

صحيح ان جيانغ تشون ، تاجر الملح ، لم يكن ينتمي الى تلك الفئة المهيبة لكنه ـ استنادا الى التعريف الذي اعتمدناه في مطلع هذا البحث ـ كان بلا شك ينتمي الى الطبقات الحاكمة. اضف الى هذا أنه كان مستعداً لمخالطة النخبة المتعلمة . ان دفاعه عن المسرح الشعبي ورعايته لـه لم يميزاه عن معظم أبناء طبقته وحسب ، وانما استطاع من خلالهما أيضا أن يقدم اسهاما كبيرا للمسرح الشعبي في زمانه.

هناك كاتب آخر من يانغ زهو اتجه نحو المسرح الشعبي ، الا وهو جيا وكسون (١٧٦٣ ــ ١٨٢٠) . صحيح أنه لم يكن ذا شأن في عالم الحكم والادارة ، الا أنه كان من عائلة مثقفة ، كما كانت تربطه قرابة وصداقة دائمة بالمسؤول الحكومي الشهير روان يوان (١٧٦٤ ــ ١٨٤٩) . تناول جياو في كتاباته موضوعات شتى ، من ضمنها علم الفلك ، كما اسهم في كتابة طبعة عام ١٨١٠ من كتاب محرر يانغ زهو الاقليمي . كما وضع كتابين في المسرح : اقوال في المسرح وأحاديث الفلاحين حول المسرح الشعبي ، وفي هذا المقام يهمنا الكتاب الثاني أكثر من الاول . للكتاب مقدمة مؤرخة بعام ١٨١٩ ، يتلوها سجل بقصص المسرحيات الشعبية التي شاهدها جياو في يانغ زهو وحولها ، كما يتضمن تعليقات ومقالات نقدية حول تلك المسرحيات . صحيح ان في الكتاب هجوما على وي تشانغ شنغ ، اذ اعتبر المؤلف ان تأثيره مسؤول عن كثرة العروض الفاسقة ، غير ان اعجاب المؤلف بالمسرح الشعبي هو الطابع العام لكتابه المذكور .

بيد أن بلاط الامبراطور من انصع الامثلة على التغير الذي طرأ على أذواق الطبقات الحاكمة . منذ باكورة حكمه أنشأ الامبراطور كيان لونغ مكتبا لمسرح البلاط ، لكن جميع العروض التي اعدها ذاك المكتب كانت ، طبعا ، من نوع (كونكو) . عام ١٨٦٠ بدأ الامبراطور كسيان منغ يدعو

الفرق الرئيسية في مدينة بكين لتقديم عروضها في قصوره ، وكانت تلك العروض من نمط اوبرابكين . تشير مسجلات البلاط الى أن فرقة (سان كنغ) العظيمة قدمت عروضا في البلاط بتاريخ ٢٣ تموز ١٨٦٠، وان فرقة (س كس) قدمت عروضها بعد خمسة أيام . أما مناسبة تلك العروض فكانت الاحتفال بالعيد الثلاثين لميلاد الامبراطور . لكن هذه المبادرة الاولى من جانب البلاط لرعاية أوبرابكين لم تدم طويلا ، فلم يمض شهران على تلك العروض حتى أرغم الامبراطور على الفرار الى قصره الصيفي في (ري هي) خوفا من الجيوش البريطانية والفرنسية الغازية وهي تزحف نحو العاصمة .

عام ١٨٨٤ أحيت الامبراطورة (داواجر سي كسي)تلك المبادرة ، حين أخذت تدعو فرق المدينة لاداء عروضها في البلاط . وكما في المرة السابقة ، كانت المناسبة عيد ميلاد الامبراطورة ، وكانت حينذاك في من الخمسين . كانت مبادرتها أطول عمرا من سابقتها ، ذلك أنها دامت طوال الفترة الباقية من حكم السلالة كلها . كانت الامبراطورة المذكورة مهتمة جدا ب (أوبرا بكين) وشغوفا جدا بنجومها ، لاسيما تان كسن بي، الذي اولته اهتمامها ورعايتها وخلعت عليه لقبا رسميا . وعندما بدأ العمل ، عام ٨٨٦ ١، في اشادة القصر الصيفي الجديد ليحل محل قصر (يوان منغ يوان) الذي هدمه الانكليز والفرنسيون عام ١٨٦٠ ، كانت الامبراطورة حريصة على ان يحوي القصر الجديد منصات مناسبة لتقديم عروض من اوابرابكين عليها .

واذا تركنا البلاط وأهله ، واتجهنا بعيدا شماله ، فسنجد ان ضابطا في الجيش قد أثر تأثيرا ايجابيا في تاريخ الهانجو (ي مسرح هوبي) وقد اخترناه لانه ، وان كانت المسافة بين مكانته الاجتماعية ومكانة

الاسرة الحاكمة لا تقل عن المسافة بين بيته وقصرها ، فانه كان بلا ريب من الطبقات الحاكمة . كانت حرب التاي بنغ قد اضرت كثيرا بمسرح هوبي ، وما ذلك الا لان تلك المقاطعة ذاتها عانت الامرين في اثناء الثورة. لكن حب ذاك الضابط لمسرح منطقته دفعه الى تقديم بعض المال لاقامة مدرسة للتدريب على التمثيل ، أملا في احياء المسرح لدى عودة السلام . ولم يخب أمله ، فقد أصابت تلك المدرسة نجاحا كبيرا ، وخرجت الكثير من الفنانين الذين قدر لهم أن يصبحوا من نجوم أوبرا (هوبي) .

قرب نهاية عهد سلالة كنغ ، لم يكن هناك الا القليل من افراد النخبة المتعلمة الذين كانوا مستعدين لكتابة مسرحيات من الانماط الشعبية المحلية أو الاقليمية . غير ان لدينا نصوص مسرحيات شعبية تعود الى ماقبل تلك الفترة،أشهرها مؤلف معطف الفرو الابيض للمنظومات الذي يحمل تاريخ ١٧٧٠ . يقع هذا المؤلف في اثنتي عشرة مجموعة ، تتضمن السادسة والحادية عشرة منها مشاهد مختلفة من المسرح الشعبي، لكنها لاتحمل أسم أو توقيع أي مؤلف .

ويعتبر الكاتب المسرحي زهاو كسي ، الذي كان مهتما بمسرح سي شوان ، رمزا للتغير الذي طرأ على ذوق العديد من أفراد النخبة المتعلمة في الصين . صحيح انه كان ابن اسرة فقيرة ، لكنه أصبح ينتمي الى الطبقات الحاكمة بفضل اجتيازه الامتحانات الرسمية ، مما أتاح له تولي العديد من المناصب الحكومية . ومع ذلك ظل متعاطفا مع حركة الاصلاح المسرحي ، ومستعداً للاسهام في تحسين المسرح الحديث في سي شوان .

أشهر أعماله هي مسرحية كنغ نان ، التي استمد قصتها من حكاية قديمة جدا عن مثقف اسمه وانغ كوي ، يتزوج واحدة من نساء البلاط

اسمها جياو غوينغ ثم يهجرها في ظروف مشينة ، لدى علمها بهجرانه تقتل نفسها ، ثم تتولى روحها عقاب الزوج الخائن . وقد ذهب دونغ ني ، وهو من كتاب الصين الحديثة ، الى أن هناك سببين لقيام زهاوكسي « وهو الكاتب المنتمي الى الطبقات الحاكمة ، بكتابة كنغ تان ، التي تنتمي الى الشعب بقوة ووضوح » الاول هو ان مؤلفها كان « شخصا قويم الاخلاق » . أما السبب الثاني ، ولعله الاهم ، فهو مالقيته ابنته من قسوة على يدي زوجها ، فلا ريب في انه أراد لمسرحيته تلك أن تكون احتجاجا على نظام الزواج الاقطاعي .

الخاتمة :

يتضح مما سبق انه حتى نهاية عهد سلالة كنغ ظلت الطبقات الحاكمة عموما تفضل مسرح (كونكو) وتخشى تأثير المسرح الشعبي . لم يكن خافيا على تلك الطبقات ما للمسرح الشعبي من قدرة على التأثير في عقول الناس ، وذلك من خلال تركيزه على الصراع بين رموز الخير والشر . كما كانت ترى أن المسرح الشعبي لم يكن يكترث بقواعد الاحتشام التام الذي كانت الكونفوشية ، في اعتقاد تلك الطبقات ، تطلبه من العامة . ومن الامثلة الناصعة على هذا أن جياو كسون ، وان كان متعاطفا جدا مع المسرح الشعبي ، فانه لم يتردد في ادانة وي تشانغ شنغ لخروجه عن تلك القواعد .

غير أن الشطر الاخير من عهد سلالة كنغ شهد تغيرا في ذوق بعض أبناء الطبقات الحاكمة . وهنا ينبغي أن نعترف انه مامن واحد من الناس الذين استشهدنا بهم فيما سبق كان يمثل الذوق السائد ، كما أن معظمهم لم يصيبوا قدرا كبيرا من النجاح – بالمعنى الضيق والمباشر لهذه الكلمة . أبرز استثناء من هذا الامر ، في بداية تلك الفترة ، هو جيانغ

تشون ، لكن هذا كان تاجر ملح ولم يكن من النخبة المتعلمة . لكن في الشطر الاخير من عهد تلك السلالة كانت الاسرة الحاكمة نفسها مستعدة لرعاية أوبرا بكين ، وهذا أمر في غاية الاهمية . ليس في هذا دفاع عن الامبراطورة داواجر سي كسي ، ان من زاوية سياسية أو شخصية ، فقد كانت رجعية عتيدة ، وامرأة فظة غليظة القلب . لكن من الواضح ان رعايتها لأوبرا بكين أسهمت في اشتداد عودها ، وكانت آية بينة وهامة على تغير اذواق الطبقات الحاكمة .

من الشواهد الاخرى على نمو ذاك الاتجاه في تلك الفترة أن الكتاب من المسؤولين الحكوميين لم يعودوا يجدون غضاضة في ظهور أسمائهم على مسرحيات من النوع الشعبي حين كان بعض الكتاب ، في القرن الثامن عشر يجاهرون باعجابهم بالمسرح الشعبي فأغلب الظن أنهم كانوا يفعلون ذلك لاعجابهم بواحد او اكثر من نجومه الشبان . واستمر الامر في بكين على تلك الحال حتى العقود الاولى من القرن التاسع عشر . ان كتاب المصادر التي نعتمد عليها في معرفتنا بممثلي اوبرا بكين الاوائل كانوا معجبين بالفتية من الممثلين وبفنهم أيضا ، لكن اقدام كاتب ما على تأليف مسرحية من نمط شعبي ، ووضع اسمه عليها ، والسعي لعرضها ، كان ظاهرة لا سابق لها قبل الشطر الاخير من القرن التاسع عشر .

كان اسهام الطبقات الحاكمة في المسرح التقليدي محصورا ، الى حد بعيد ، بمسرح كونكو .

ولا عجب في هذا ، فمسرح الكونكو هو النمط المسرحي الذي كانت تقاليد طبقاتهم وأعرافها تملي عليهم احترامه وتفضيله عما سواه . كما كان ممثلو الكونكو جميعا من أبناء الطبقات الحاكمة . أضف الى هذا ان الفرق المسرحية التي كانت تلك الطبقات ترعاها وتفتح لها أبواب قصورها لتقديم

عروضها فيها ، كانت مختصة بذاك النمط دون سواه . وبينما كانت بعض القيود على المسرح مفروضة على الكونكو أيضا، فقد كانت وطأة تلك القيود على المسرح الشعبي أقسى بكثير من وطأتها على مسرح الكونكو . ان كثرة تلك القيود ، وخوف الطبقات الحاكمة الكونفوشية من تأثير المسرح الشعبي على عقول الجماهير ، واحتقار تلك الطبقات الواضح للانماط الشعبية ـ هذه العوامل مجتمعة أثرت بالمسرح الشعبي عموما تأثيرا سلبيا أكيدا . والحق ان المسرح الشعبي في عهد كنغ كان من صنــع الجماهير، ولا سيما ممثليها الكثر ، وأصدقائها من أهل الجاه الذين نبذتهم طبقاتهم «المحترمة» فنبذوها واستعاضوا عن رضاها بحب العامة .

لكن هذا كله لا يعني أن أبناء الطبقات الحاكمة لم يقدموا شيئاً للمسرح الشعبي ، فالحق أنهم قدموا اليه خدمتين . فمن ناحية ، كان المسرح الشعبي يستعيد كثيرا من قصصه من الروايات او من مسرحيات الكونكو ، وكان مؤلفو معظم تلك المسرحيات والروايات من أبناء الطبقات الحاكمة لا سيما نخبتها المتعلمة . الاسهام الثاني الذي قدمــه ابناء تلك الطبقات للمسرح الشعبي هو قيام بعضهم برعايته وتشجيعه ، وهــو الاسهام الذي الذي كان متواضعا من في القرن الثامن عشر ثم نما واتسع في القرن الذي تــلاه . ولدى نهاية سلالة كنغ كان ذاك الاسهام قــد أثر على تطور اوبرا بكين وغيرها من الانماط الشعبية تأثيرا ملموسا لا سبيل لانــكاره .

* * *

محن الكتابة الدراميّة في فرنسا [1]

١٩٤٥ - ١٩٨٩!

تاليف : جان بيير تيبودا [2]
ت : د. نجيب غزاوي

يعرض المؤلف في هذا البحث محنة الكتابة المسرحية في فرنسا من خلال عرضه لظروف المسرح الفرنسي في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٥ - ١٩٨٩ . وتتجسد هذه المحنة في انحسار دور الكاتب المسرحي أمام الدور المتعاظم للمخرج وكذلك أمام ظهور أشكال مسرحية جديدة . فالمخرج انتقل من دور الخادم للنص الى دور الحاكم المطلق يعدل النص ويغيره ويحذف منه .

كما أن التأليف أصبح جماعيا في الكثير من الاعمال المسرحية .

وقد أدى هذا كله الى عزلة المسرح وانفصاله عن الادب والثقافة بشكل عام فلم تعد دور النشر أو وسائل الاعلام المختلفة تهتم به.

---

(١) ملف نشر في دورية « موعد في فرنسا » التي تصدرها أمانة الدولة للعلاقات الثقافية الدولية بوزارة الخارجية الفرنسية (الملف رقم ٧) .

(٢) (J. P. THIBAUDAT) كاتب مسرحي وصحافي في صحيفة «الليبراسيون» الفرنسية .

يناقش المؤلف بعد ذلك واقع الكتاب في الوقت الحاضر فيرى أنهم ضحية هذه الثورة التي حلت بالمسرح . فهم خاضعون لارادة المخرجين ، ويتحملون كل العبء الاقتصادي للمسرح . فلا يقدمون سوى الاعمال السهلة الاخراج والتي تكتفي بعدد قليل من الممثلين .

يستشرف المؤلف في النهاية بدايات عودة جديدة الى المؤلف تظهر من خلال اعادة تمثيل المسرحيات « الادبية » واخراجها ، وانهمار طلبات الفرق والمؤسسات المسرحية على المؤلفين ، ومن خلال عودة الوعي لدى المخرجين والممثلين وجملة اجراءات حكومية ونقابية .

ويرى ان هذه العودة الى المؤلف ستؤدي الى ظهور كتابة جديدة سيكون للشاعر الدرامي دور رئيس فيها .

لم تشهد فرنسا من قبل أبدا مثل هذا العدد من الكتاب الدراميين ومن المساعدات والمنح المقدمة للفن الدرامي ، كما لم تشهد مثل هذا العدد من الطلبات المقدمة الى هؤلاء الكتاب . ومع ذلك لايستطيع أحد أن يحدد بثقة أعظم خمسة من كتاب المسرح الفرنسي الآن ، أي هؤلاء الذين نجـد أسماءهم على كل الافواه وفي العالم أجمع .

إذ أين الكتاب من سوية بيكيت وجونيت ويونيسكو وآداموف اليوم؟

أننا نلاحظ ، هنا وهناك ، حالات حب صاعق بين مخرج وكاتب ، ولكن هل هذا الحب مغامرة شاذة تقلد ماكان قائما بين ثنائيات مثل جوفي - جيرودو ، وبارو - كلوديل ، وبلين - بيكيت ، وبلين جونيت ؟

ثم هل لأسئلتنا هذه معنى ؟ أم أنها مصابيح عتيقة يشعلها كل عصر بنيران عتيقة ؟ .

ألم يعلن شارل دولان عام ١٩٢٩ « ضمن هذا الانتاج الدرامي الهائل، لايعثر المرء سوى على النادر من الاعمال الحقيقية ! » . لقد وصلنا فعلا الى هذه المرحلة .

هل نحن في ازمة مستوطنة أم حال عصر عمي عن أبنائه ؟

السنا أمام قانون مسرحي قديم يرى انه من بين « مشاة » الكتاب المتوجهين الى « جبهة » الصالات ، يعرف بعض الجنود فقط المجد المباشر ويتركون خلفهم الجرحى الذين يكونون أكثر قيمة منهم . هؤلاء الجرحى الذين ينالون الشهرة التي يستحقونها بعد المعالجة في مستوصف الذاكرة؟ هل نجد عبر كثرة الكتاب هذه مظهرا جماليا واجتماعيا لعصر شهد تفتت المسرح نتيجة زيادة نموه أم أن هذا الوضع ناتج عن التأثيرات السيئة للاقتصاد الذي تسلل الى مجرى الكتابة لدرجة أوطلها معها الى التفاهة؟

ان هذه الاسئلة حادة دون شك ومعقدة وحساسة ويجب أن تخضع للمناقشة والحذر ككل ميراث .

اين نحن الآن ؟ تشكل نبوءة ومزحة ورقما لمقاييسنا ؟

في هذا الامر . أطلق النبوءة « كريغ » ونقلها ميشيل فينافير ، ذلك الكاتب الذي يتابع الكتابة الدرامية منذ ثلاثين عاما . تقول البنوءة :حين سيتمكن المخرج ، بدوره ، من دمج الخط واللون والحركة والايقاع يصبح فنانا.في ذلك اليوم لن نحتاج الى كتاب دراميين وسيصبح فننا مستقلا»! يضيف فينافير الى ذلك : « ان بنوءة كريغ هذه قد تحققت تماما » .

أما المزحة فقد رواها لوسيان آتون الذي بذل مع زوجته ميشلين جهدا أكبر من كل مراكز الفنون الدرامية مجتمعة من أجل الكتابة المعاصرة وذلك حين كان على رأس « المسرح المفتوح » (الذي أسسه فيلار) في (مهرجان أفنيون) . يقول آتون :

« أبرز لي كاتب يوما رسالة موقعة من (دار) غاليمار (للنشر) . تقول الرسالة : سيدي لايمكننا أن نقبل مسرحيتك لانها مكتوبة من أجل المسرح ! » .

أما الرقم الصحيح والرسمي فقد صدر عن « جمعية الكتاب والمؤلفين الدراميين » . وتلك مؤسسة ورثناها عن بومارشيه ، ويقوم على ادارتها كتاب ، كما ينتمي اليها معظم الكتاب والمؤلفين . ان الرقم هو: عشرون الف كاتب ، أي جمهور مسرح يتسع لثمانمئة مشاهد يعرض لمدة شهر ومقاعده مليئة . ان رقم عشرين الف كبير جدا وزائد عن الحد ، وهو مع ذلك قليل جدا بالنسبة الى العديد من الافراد الذين يعتبرون انفسهم كتابا او مؤلفين .

يظهر هذا المقياس السريع ان من غير الممكن تقديم عرض للكتابة المسرحية المعاصرة . تعيش هذه الكتابة ممزقة بين الشعر والالقاء وتجارة المسرح وتجارة النشر . ان المسرح عبارة عن كوكبة من الرجال والمواهب والبنى والحرف والممارسات الفنية والميزانيات المالية . وتختلط كل هذه الامور وتتزاوج وتتصارع او تتوافق . اننا نجد في المسرح ، ومنذ زمن طويل صراع سلطة ، كما في المجالات الاخرى ، في عمق الحياة الزوجية او الحياة العامة بين الاحزاب السياسية .

واذا كان الممثل زعيم المسرح بلا منازع في نهاية القرن التاسع عشر ، واذا سيطر الكاتب في بداية هذا القرن (العشرين) ، فان المخرج قد امتلك السلطة على خشبة المسرح وأخضع الكتاب لارادته وذلك منذ ثلاثين عاما على الاقل .

هل ستطلق هذه المرحلة نفسها الاخير ؟ وهل ستتجه نحو اعادة توازن للقوى مصحوبة بارادة انفتاح وتجديد ؟ ما الدور الذي تستعد الكتابة ان تلعبه في مسار الفن الدرامي وما قدرتها على الرد ، اليوم ؟ لنلاحظ أن الكتابة الدرامية لم تستسلم ابدا. فقد قاومت دوما الهجمات وسوء استخدام السلطة وقاطعي الطرق ، وكان الكتاب المتفردون اكثر مقاومة ولنراهن على انها ستعرف خلال السنوات القادمة ولادة جديدة، غير أن علينا الا نستبق الاحداث .

آ ـ قراءة سريعة في فترة مابعد الحرب :

انطلاقا من تحليل قدمه برناد دور ، لنعتبر عام ١٩٤٧ نقطة انطلاق. في تلك السنة يترك غاستون باتي مسرح « المونبار ناس » ، ليكرس نفسه لمسرح « الماريونيت » . انها نهاية (كارتل) فترة ماقبل الحرب .

في تلك السنة وفي الثالث عشر من كانون الثاني ، يلقي انطوان أرتو محاضرة في مسرح « فيوكونومبي » ثم يرسل رسالة الى بروتون يقول فيها: « لقد أدركت أننا استخدمنا ما يكفي من الكلمات والزمجرات وان مانحتاجه هو القنابل ، غير أنني لا أمتلك هذه القنابل في يدي أو في جيوبي ان جذور أحداث ايار ١٩٦٨ كلها موجودة هنا .

وأخيرا ، وفي تلك السنة أيضا ، يخرج جوفي مسرحية جونيت « الخادمات » . كما يخرج فيلار لشاعر شاب هو هنري بيشيت واضعا على المسرح ممثلين مثل جيرار فيليب وماريا كازا ريسي وروجيه بلن . ونشهد بذلك فريق المسرح الوطني الشعبي (ت.ن.ب) مجتمعا ، كما يصعد مؤلفو الخمسينات الى السطح .

غير ان مسرح مابعد الحرب يعني أولا انتصار كتاب مثل سارتر وكامو ومونترلان ، أي انتصار كتابة الموت والخوف حيث يثير التاريخ أسئلة الحرية/وحيث تتوقف السياسة عند مشكلات مثل الوعي والاخلاق ان أهم مسرحيات هؤلاء المؤلفين مثل « الجلسة مغلقة » أو « كاليفولا » أو «بورورويال» ذات طابع كلاسيكي.

كذلك كان الحال مع أنوي في « انتيفون » او « موعد سونلي » (١٩٤١) . انها الفكاهة (القاسية غالبا) اضافة الى لعبة الكذب ،ذلك الكذب المسرحي الذي ظهر في مسرحية«التمرين أو الحب المعاقب»(١٩٥٠).

يمثل انوي نموذج الكاتب المسرحي الدارج : برجل يكرس نفسه للمسرح أكثر من كل الفنون الادبية الاخرى ، رجل يعرف أفضل تقنيات المشهد لدرجة انزلق معها في الاخراج ، اذ هذا ماقام به لاحقا .

نجد في أنوي تقنيا موهوبا جدا في ابداع الحوار ورسم الشخصية او دفع الخاتمة كما يدفع المحرك ؛ انه صانع يكتب بعيدا عن منعطفات التاريخ في المخادع البرجوازية المتعفنة . لقد سكن أنوي المسرح مثل شبح ومثل هذا الامر سحره وحدوده .

غير أن صدمة الخمسينات قد وجهت ضربة قاسية لهذا المسرح .

ب ـ صدمة الخمسينات :

أخرج نيقولا باتاي مسرحية « المطربة الصلعاء » على مسرح « النوكتامبول » . أما جان ماري سيرو فقد أخرج مع بلين مسرحية « المناورة الكبرى والمناورة الصغرى » لآداموف . كما أخرج فيلار مسرحية أداموف « البروب » وفي ٣ كانون الثاني ١٩٥٣ : أخرج بلين مسرحية « في انتظار غودو » على مسرح « بابيلون » .

صنع صدمة الخمسينات كتاب قام على خدمتهم مخرجون ؛ غير أن الآية انعكست بسرعة على الرغم من الدور الحاسم الذي لعبه بلين بالنسبة لبيكيت وجونيت . وكذلك سيرو بالنسبة لجونيت ويونيسكو وياسين وجان لوي بارو بالنسبة للجميع ، وبلانشو بالنسبة لآداموف ؛ وذلك في عملية انتشار الاعمال العظيمة مثل « نهاية اللعبة » ؛ « آه ! للايام الحلوة » . آخر العصابات « البارافان » : الزنوج ، الكراسي ، أميدي أو كيفية التخلص منها : « باولو باولي » ، « الاستاذ تاران » .

يعتبر هؤلاء الكتاب اليوم « كلاسيكيين معاصرين » في حين اعتبرهم ناقد صحيفة « الفيغارو » في حينه « اغبياء غامضين ومضجرين في مجموعهم » .

لاشيء يدهشنا هنا ، ذلك لان هؤلاء الكتاب قد فجروا «التقليدية» التي يدين لها كثيرا أوائل المؤلفين في فترة مابعد الحرب ، وذلك كل حسب اسلوبه . لقد كان أنوي ـ الذي لم تكن تنقصه موهبة الحكم والفن والمفردات ـ من المؤيدين (الألداء) للكراسي وغودو حيث كتب عنها على صفحات « الفيفارو » ، في بداياته . لقد عرف هذا المسرح ودرس ومجد اذ حصل بيكيت على جائزة نوبل في الآداب ودخل يونيسكو الى الاكاديمية ، كما قامت « الكوميدي فرانسيز » بتمثيل أعمالهما.

ولنذكر فقط خمس أو ست نقاط تفيدنا فيما يأتي:

ما الذي انتج الثورة الدرامية في الخمسينات وحدد مسارها ؟

١ ـ انها الازمة العامة للغة المسرحية . فقد جرى الانتقال من اللغة الآلية الى اسلوب الاستتار . اذ وضع أسلوب الاجوبة الصائبة والسريعة التي كانت معروفة منذ شخصيات بورماشيه في الكواليس وحل محلها أسلوب السخرية لدى يونيسكو والعوز لدى بيكيت والتوقد لدى جونيت .

٢ ـ وقد أدت هذه الازمة الى أخرى : انها أزمة التواصل : من يكلم من « لا أحد يسمع أحدا » . يجيب أداموف ، منذ هذه اللحظة يصبح الحوار لعبة تذكر .

٣ ـ غير أن هذه الكتابة قد استقت قوتها من جوهر هذه اللغة . اذ تصبح الكلمة مادة في العربدة أو الوفرة أو الندرة .

٤ ـ تتقلص الشخصية وتنقسم الانا وتقوم وتصبح دون عمر محدد تصبح صورة أكثر منها « حياة » .

٥ ـ تسيطر واقعية خاصة على هذه المسرحيات حيث يمكن للخيال ان يتدخل .

لقد انجب هؤلاء المؤلفون أبناء وأبناء عم ، اختلفت درجة اخلاصهم وتقديرهم واعترافهم بالجميل ، لقد كان هناك تشابه بين أعمال أوبالديا أوتارديو او فيان او فاينفاردن ومسرح يونيسكو .

ونستطيع أن نقرأ كاليسكي على ضوء اداموف . أما دوبيلار فقد وقف بين أنوي ويونيسكو . وقد استعيدت المسيرة الجذرية لبيكيت كل خلافة ، باستثناء بعض المقلدين السطحيين.

ج ــ الستينات :

كيف اخترقت المغامرات الكبرى لهذه السنوات كتابة عصره لندرس فيلار . ضم هذا المخرج الى برنامجه المسرحي في شايو العديد من المسرحيات المهملة على رفوف المكتبات :

كالدورون وغولدوني وبوشنار ، وكان عمله رائعا . ولكن ما البرنامج المسرحي الحاضر ؟ لم يعد شايو الضخم يتسع له : ينسحب فيلار اذن الى مسرح ريكامييه ليخرج « الضفدع الثور » لفاتي وبانو الامبرطور لفيان و « العصابة الاخيرة » لبيكيت . غير ان الجمهور لايتابع ولا تستمر تجربة مسرح ريكامييه سوى فصلين.

في منتصف الستينات ، يقوم نظام اللامركزية . وربما كان باستطاعة هذا النظام الجديد تشجيع التركيز على الكتابة المعاصرة .

ولكن هذا لم يحصل . فقد قام بعض المخرجين بانتاج أعمالهم او بدؤوا بها كما هو حال شيرو ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى قامت عملية اعادة تقويم البرامج من أجل استدراك الوقت الضائع .

وجاء زمن المغامرات الجماعية سريعا : المسرح الحي في غرو تونس حيث تفوقت المجموعة او الممثلون على النص . واصبح المسرح طقســا ، وراح يقدم مشهدا من اخراج شيرو وغارسيا بدل تقديم مسرحيات. ورغم

ان روجي بلين وجان لوي بارو قد استمرا في العمل مع مؤلفين فان الانعطاف قد تم . وتعود أولى رعشاته الى الآثار التي تركتها الجولةالتي قام بها مسرح برلينار انسامبل عام ١٩٤٥ (وكانت الاولى في أوربا الغربية) يقول بلانشون : ان الدرس الذي تلقيناه من بريشت يتمثل في تصريحه أن عرضه هو في الوقت نفسه كتابة درامية وأخرى مشهدية ، غير ان بريشت يسارع ليقدم ملاحظة هامة : « غير أن هذه الكتابة المشهدية مسؤولة أمام الكتابة الدرامية » . لقد بدأ عهد المخرجين . غير ان هذا لم يمنع بلانشون من اخراج اداموف وفينا فير وأن يعيد اخراج يونيسكو قبل أن ينتقل هو الى الكتابة . في عالم المسرح هذا ألم تعد هناك فئات محددة تماما .

ومن ذلك الحين بدا كاتب مثل أرمان غاتي متوحدا ، فكان استثناء يثبت القاعدة . فقد أخرج له بلانشون « ألحياة الخيالية للكناس أوغست ج. » (١٩٦٠) . أما في المسرح الوطني الشعبي (ت.ن.ب) ، فقد قدم « أنشودة شعبية من أجل كرسيين كهربائيين » ١٩٦٦ . وفي عام ١٩٦٨، منع عرض مسرحيته « هوى الجنرال فرانكو » في المسرح الوطني الشعبي. واعتزل غاتي المسرح بعد ذلك .

لقد جذرت أحداث عام ١٩٦٨ هذا العذاب الذي وجد فيه الكاتب نفسه . اذ اجتمع في « أيام فيلوربان » في حزيران ١٩٦٨ العاملون في المسرح وكان المخرجون يقومون على توجيههم . كما أثار المسرح الحي ضجة كبرى في آفينيون ، فقد نشر مفهوم التأليف الجماعي في مقابل مفهوم الكاتب . وانتصر المفهوم الجديد لفترة وجيزة ودون ان يزعزع مكانة المخرج . وبذلك فقد انتقل الكتاب الى الصف الثاني ولعبوا دور « الكومباريس » واعتمدت أهم الاحداث المسرحية في خضم عام ١٩٦٨على التأليف الجماعي :

ـ في نهاية عام ١٩٧٠ قدمت مسرحية ١٧٨٩ في مسرح الشمس ، وكانت عبارة عن عيد مسرحي أكثر منه سياسي ، كانت وسيلة لتذكر أيار ، كما يتذكر الانسان الازمة ، وذلك عبر الثورة الفرنسية. ثم كانت مسرحية ١٧٩٣ العصر الذهبي واللهاث والازمات .

ـ في عام ١٩٧٠ أيضا يؤسس جيروم سافاري « لوغران ماجيك سيركوس » ويقدم مسرحيات « زارتان » و من موسى الى ماو و الى اللقاء ياسيد فرويد . انه الحفل الشعبي الذي تخترقه الفكاهة الامريكية والذي تمثل فيه فرقة الممثلين المتجولين الابدية.

ـ في عام ١٩٧١ يخرج روبير ويلسون المسرحية الصامتة « نظرة الاطرش » . وقد أثرت هذه المسرحية تأثيرا عميقا في المسرح المعاصر. وقد كان هذا حال مسرحية « الطبقة الميتة » التي قدمها المؤلف كانتور فيما بعد . لقد حقق كانتور وويلسون اذن نبوءة كريغ الى حد ما . فلم يمت المؤلف بل تزعزع موقفه ووقع في أزمة هوية لم يخرج منها تماما . لقد عاش المؤلف في بداية السبعينات طفرات دائمة وكان ظهور أنواع جديدة من الكتابة نتيجة لذلك.

تابع كتاب مثل فوتييه واودورو وكاليسكي وفيتافير العمل الفردي بعيدا عن المسارح في الغالب ، وبعيدا عن تبدلاتها وفرقها . أما الكتاب الشباب فقد بحثوا غالبا عن الحماية لدى الفرق التي كانوا يعملون لديها بصفة مستشارين ، وكذلك لدى الاصدقاء والمسرحيين. لقد كان هذا حال الكاتب دوتش لدى مسرح ستراسبورغ . وأخيرا فقد وجدنا عددا من الممثلين ينتقلون الى الكتابة ، وكان ذلك حال الممثل جان بول فينزيل .

بعد ثورة أيار الطوباوية ، راح المسرح يحسب قواه وانسحب من أجل عملية تقويم عامة . لقد شهدت تلك الفترة انحسار المسرح الملحمي ليترك المجال لليومي والعادي ليحتلا المشهد . ومهما يكن من أمر فان الجمهور والمؤسسات والصحافة كانت تهتم أولا بالاخراج.

د – من عام ١٩٧٠ – الى عام ١٩١٨ :

حقق ادريان وأرياس وبروك وشيرو و أنفل وغارسيا وجور دوي ولاسال ولافيلي ويلانشون وريجي وفانسان وفيتس ، وآخرون من مستواهم الفني ، العصر الذهبي للاخراج ، اذ أصبح المخرج في عهدهم ملكا مستبدا يمارس صلاحيات مطلقة على رعاياه من ممثلين وكتاب وفناني ديكور . وقد ساعد في ذلك عدم وجود فرق ثابتة في المسرح الفرنسي (باستثناء الكوميدي فرانسيز) ، واستلام العديد من المخرجين لادارات العديد من المؤسسات التي تدعمها الدولة مما خلق وضعا ارتزاقيا قائما على العرض والطلب أصبح فيه المثلون عمالا يقفون على أبواب المخرج رب العمل من أجل لقمة العيش ، وأصبح المخرجون النجوم في مركز اهتمام أجهزة الاعلام . وفيما كان المثلون هم النجوم في السينما ، هيمن المخرجون المسرحيون تماما على العصر . وأورد برهانا على ذلك الكتب التي تحدثت عن المسرح بعد عام ١٩٦٨ ، فقد اهتم معظمها بالمخرجين وخصصت لهم معظم صفحاتها .

لقد أصبحنا بعيدين عن الخمسينات حيث كان مخرج كبير ومكتشف نصوص ، مثل روجيه بلن يتنحى (ظل يتنحى حتى وفاته منذ عدة سنوات) أمام الكاتب الذي يخدمه بتواضع . لقد أصبحنا بعيدين عن مخرج مثل فيلار كان يرفض بتواضع وشرف لقب الاخراج مفضلا تعبير « الادارة » .

اطلق المخرج انطوان فيتس عام ١٩٧٥ عبارة ذائعة الصيت « المسرح الشامل » . انها عبارة مهيمنة مسيطرة منتصرة تأتي عن رجل لايزدري الكتاب بل يكن لهم الاحترام . وفجأة لايعود النص – الذي كان محرك المسرح وآلته الفامضة – سوى احدى أدواته الممكنة وما كان على الكاتب

المسرحي سوى الصمود أي الاستمرار في كتابة المسرحيات العظيمة ـ والا لكان الادب والصمت قد دعما نظرية المخرج الكاتب.

نذكر أيضا نبوءة أخرى لانطونان أرتو: ان مسرحا يخضع فيه الاخراج والتنفيذ، أي كل ماهو مسرحي بالفعل، للنص هو مسرح أغبياء ومجانين ونحويين وبقالين وشعراء مزيفين ووضعيين. انه مسرح غربي. ان على المسرح باعتباره فنا مستقلا، ان يتميز عن النص والكلام والادب وكل الوسائل المكتوبة والثابتة، وذلك كي ينبعث أو يحيا.

وهكذا فقد فرض المسرح نفسه باعتباره مشهدا محسوسا ليس من واجبه نقل النص أو نشر الكتابة، وذلك كي يتميز عن الادب والسينما ويبرز عنفه الاولي. وعبر هذا الانتشار في كل الاتجاهات اهمل المسرح الكتاب وولد المسرح الكامل الذي حلم به أرتو انتصار الاخراج وتقلص دور النص بالتدريج في عالم انحرفت فيه المطالبة باستقلال المسرح الى مطالبة بالاكتفاء بالذات، وأصبح عالم المسرح جزيرة معزولة مع كل الانعكاسات التي يجرها منطق الجزيرة (نظام الحماية)، كما اعترف بذلك فينافير: خلال الثلاثين سنة الماضية، أستطاع المسرح ان يقطع كل علاقاته مع الادب. ومن خلال ذلك قطع علاقاته مع عالم الثقافة كله ولم يكن يتوقع ذلك، لقد حدث كسر او انشقاق ثم انحراف وتحول المسرح بذلك الى جزيرة!

هـ ـ المسرح المعزول:

نلاحظ هذه العزلة في ميادين عدة:

١ ـ لقد انفصل الكتاب عن المسرح، وهذا ما استهجنه كوبو قبل الحرب: «اقول ان الكتاب يزدرون المسرح». قال ذلك رغم أنه

كان صديقا حميما لغاستون غاليمار الذي ساعده كثيرا في زمن مسرح « فيوكولومبي » ، ورغم أنه عاش في عصر كان فيه كوكتو وكلوديل وجيرودو ينتقلون بين المسرح والادب. والامثلة الاكثر وضوحا لفترة مابعد الحرب هي : صموئيل بيكيت أولا ثم دورا ـ بنجي ـ ساروت الذين بدأوا مثل بيكيت بالنشر في الخمسينات. ولكن ما الوضع اليوم ؟ أظن استقصاء قام به ميشيل فينافير لدى ثلاثين مؤلفا ، وبتكليف من المركز القومي للآداب ان الكتاب بعيدون عن المسرح (الروائيون منهم بخاصة) وأنهم يضجرون منه ولا يعترفون به أو يتجاهلونه في الغالب يقول الكتاب عن المسرح :

انه عالم آخر ، مغلق ، صعب النفاذ تقريبا ، انه مقبرة بالنسبة للبعض منهم . يقول أحدهم : لقد مات المسرح تقريبا مع بيكيت . ان هذا الكلام خطأ بكل تأكيد الا أنه يشكل دليلا واضحا ومخيفا على القطعية.

٢ ـ لاتهتم دور النشر الكبرى بالمسرح ، فقد ماتت سلسلة «معطف ارلوكان » لدى دار غاليمار مع موت مؤسسها الناقد الصائب الراي والمستشار الادبي جاك لومارشان . كما أن سلسلة ـ المسرح (ت) ـ لدى دارشوي . قد ماتت بعد أيار ١٩٦٨ . ولم تعد دار (الأرش) ـ التي تولت طباعة بريشت في فرنسا ـ تنشر لكتاب فرنسيين بسبب حرب المواقع التي قامت بينها (وبين غيرها من دور النشر) وجمعية الكتاب والمؤلفين الدراميين ونشرت دار « ستوك » في سلسلة « المسرح المفتوح » تسعة وستين عنوانا في خلال عشر سنوات ثم توقفت . فهل كان ذلك بسبب غياب الكتاب ؟ ربما كان الامر كذلك ، وفاقا لما يقوله هؤلاء الناشرون . غير ان الريعية تأتي أولا ، فأسعار الكتب في ارتفاعٍ مستمر ، ولا تجد كتب المسرح من يشتريها .

وتبقى بعض دور النشر الكبرى التي تنشر لكتابها مثل دار «مينوي» (التي تنشر لبيجي وساروت وكولتيس) ودار « كريستيان يورجوا » (مدرسة ستراسبورغ ـ ده تش ومدرسة غرونوبل ، بائعي والكتاب القدامى مثل كوبي وآرابال) .

الى جانب هذه الدور الكبرى ، هناك ناشرون متخصصون في المسرح يأخذ موقعهم منه طابعا نضاليا :

● دار « مقدمة المسرح » التي تأسست عام ١٩٤٥ وتنشر عشرين مسرحية في السنة وذلك بالتعاون مع المسارح ومع شبكة من ثلاثة آلاف مشترك منتشرين في جميع أنحاء العالم .

● « المسرح المفتوح » : تنشر هذه السلسلة أعمالا جديدة وهي تهدف الى مساعدة الكتاب الجدد على ايصال أعمالهم الى المحترفين .

● « مسرحيات » تنشر بين ثماني الى عشر مجلدات في السنة وتتبنى مختلف أعمال الكتابة المسرحية وكذلك أندية الكتاب في منطقة « شار تروز » في « فيلنوف ـ لي ـ آفينيون » .

● « أوراق » وهي أحدث دور النشر المسرحية ، تأسست في نيسان عام ١٩٨٥ ونشرت سبعين عنوانا في ثمانية عشر شهرا بمعدل ألف وثلاث مئة نسخة من كل عنوان .

وعلينا الا ننسى الشعور بالعزلة الذي ينميه ضعف دور النشر الصغيرة هذه وهامشيتها ، أضف الى ذلك العدد القليل من النصوص الذي ينشر في كل عام وانخفاض المستوى .

٣ ـ تتابع وسائل الاعلام الخط نفسه ، فتتراشق زوايا المسرح والكتب الكرة . بعض كتب المسرح تقتصر على العرض الزمني للمحاولات والبعض الآخر يتابع الاحداث الآنية للمسرح . اما التلفزيون فيجهل كل

شيء عن المسرح والمؤلفين المسرحيين ، الذين لايدعون أبدا الى البرامج الادبية . كما أن مسؤولي البرامج لايشترون أبدا المسرحيات . والحال كذلك مع الاذاعة . فرغم وجود عدد من المسرحيات الجديدة المسجلة، ليس هناك من خطة شراء ، كما هو الحال في المملكة المتحدة.

و ـ كتاب اليوم :

لقد تشكل الكاتب المسرحي اليوم من العناصر التي تحدثنا عنها :

١ ـ فهو ، في الوقت نفسه ، ضحية الثورة التي سلمت السلطة للمخرج ، خاضع يقدم ملاحظات بدل تقديم مسرحيات . وثمر هذه الملاحظات الضعيفة عبر غربال الاخراج فتعدل وتجانس وتبذل ، فلم يعد الكاتب ذلك الاله المقدس ، انه عامل ، عامل فني يصنع نصا .

٢ ـ يحمل المؤلف العبء الاقتصادي للمسرح . فبسبب الوضع المادي لاتجد مسرحية تحتاج الى عدة ديكورات أو سبع الى ثماني ممثلين طريقها الى الظهور ، ولا يتجاهل الكتاب هذه المعوقات بل يلحظونها في كتاباتهم فالاماكن قليلة جدا يسهل التعبير عنها مسرحيا ولا يتجاوز عدد الممثلين اثنين الى ثلاثة ، انها مسرحيات معقولة من مختلف الاوجه .

٣ ـ العنصر الثالث الذي يزيد من تأثير العنصرين الاولين .

لقد اظهرت استقصاءات عدة أن الكتاب المسرحيين قد انبثقوا في غالبيتهم عن البيئة المسرحية (رجال مسرح ، مساعدو مخرجين، ممثلون) فقد حل الزملاء والرفاق محل الشعراء مما أدى الى انخفاض المستوى العام ، وقد ساعد على ذلك انكفاء الكتاب على ذاتهم على المستوى المسرحي فعالجوا الحالات الفردية واقتصروا على المرج العائلي . وقد شكل هذا الامر خطرا حذر منه دولن في الاربعينيات اذ قال : « يجب أن نعالج أولا الموضوعات الحديثة الكبرى ، ان عادة معالجة القضايا الصغيرة والدقيقة تؤدي دوما الى التقزم » .

يحمل المؤلفون في أيامنا هـذه كل ثقل المسرح على كاهلهم حتى يستمروا في الكتابة . فتكتب مسرحيات البوليفار اليوم لنجمة واحـدة ويفقد بذلك المؤلف كل أمل في أن يكتب بحماس . وهناك كتاب آخـرون يدعون الكتابة لمسرح اقل سخفا وتقليدا ويقتصرون على معالجة القضايا البسيطة ويقدمون توزيعات بسيطة كتبت على شكل حوارات تعرض حياة خاصة فينقذون بذلك العمق والجنون وتتجسد مأساتهم في فقد هذين الامريـن .

وباستطاعتنا اذن أن نثير السؤال التالي مع فينافير :

« هل بقي في هذا المشهد كتاب مسرحيون ينتجون نصـوصا ذات وجود مستقل ؟ » يجيب فينافير نفسه : « حتى لو كان هناك هذا النوع من الكتاب ، فان من الصعب تجديدهم في الظروف الحالية ؟ » وذلـك لسببين اثنين ، في رأيه : النقد الذي يهتم كثيرا بالعروض المسرحيةالقائمة والمخرج الذي يستخدم المسرحية بدل أن يخدمها ويتابع « ابداعـه » عبرهـا .

هذا مادفع فينافير ، من خلال ردة فعل طبيعية ومصلحية ، الـى اعطاء النص كل صلاحياته : « إذ يحتاج النص الجديد كي يعرف بنفسه الى أن ينتج بشكل بسيط ومباشر ، وهذا أمر لايستطيع مخرج القيام به اليوم . وبكلمة واحدة يحتاج هذا النص لان ينتج دون ان يخرج . » وأجاب جوفي ، صديق النصوص الكبير ، وبشكل مسبق : « ان النص هو أولا عملية تنفس ويتمثل فن الممثل في ان يتساوى مع الشاعر فيعملية تشابه تنفسي يحصل في بعض الاحيان الى التطابق مع النفس المبدع » . ولقد عرف فينامير هذا الامر حين أخرجه لاسال مثلا . ومن الثابت أنه اذا كان الاخراج يزول فان النص يبقى ، ومن الصحيح أيضا أنه من خلال عملية اخراج مشهد لانميز بين مايعود للنص وما يعود للمخرج . وما يعود

للممثل الخ .. وهذا واضح في أيامنا هذه أكثر من الماضي فقد تعود الجمهور أن ينظر للمسرح على أنه كل متكامل فهو لايأتي ليسمع مسرحية بل ليرى مشهدا .

ومع ذلك نستطيع ان نقدم قائمة بالعناصر التي شكلت تاريخ المسرح في العشرين سنة الاخيرة :

١ ــ أزواج المخرجين والكتاب : فانسان ــ دوتش ــ ولاسال ــ فينافير وفيتس ــ كاليسكي وريجي ــ ساروت وشيرو ــ كوكتس ولافودان ــ بايتي وجيرونيتس ــ مانيان ومتوشكين ــ سيكوس .

٢ ــ الكتاب المخرجون الذين يعرفون لعبة القط والفار : مسرح « آلاكواريوم » ، بلانشون ولامسال وبينيديتو وفيريل ودوتش وفاليتي وبايان ولافودان وتيلي .

٣ ــ الكتاب الذين يكتبون عن المسرح وتجاوزو العشرين سنة من عمرهم والكتاب الذين يكتبون منذ زمن بعيد وبشكل مثير : دوراوساروت وبنجي وغوايوتات وريزفاني .

٤ ــ شعراء الكلمة يحملون مشعل الفن الالقائي ويتأرجحون بين الامتاع والغنائية : فوتييه وآرابال وبيدو وكالافيرت ودوبلار .

٥ ــ وأولئك الذين لايمكن تصنيفهم الغامضون المتميزون : كوبي وفينافير ونوفارينا .

ز ــ التجديد :

لنلاحظ أخيرا أولى معالم التجديد :

١ ــ من غير الممكن تعداد المسرحيات «الادبية» المأخوذة عن روايات مثل « الآنسة إليزا » لشنيتلر او « رسالة الاب » لكافكا . حين أطلق فيتس هذه الحركة من خلال مسرحية « كاترين » (اقتباسا عن «أجراس

بال » لأراغون) ، تلمحنا فيها شيئا من عدم الثقة بالكتاب . غير اننا اذا نظرنا بعمق أكثر اليها ، مع الاخذ بالاعتبار الفارق الزمني ، فانها تبدو اليوم احدى لمحات العودة الى النص والى الكتاب.

٢ ـ وهناك مظهرا آخر : انه ازدياد الطلبات المقدمة الى المؤلفين من قبل الفرق والمخرجين والمؤسسات مثل : مهرجان افينيون والمنح التي يقدمها مسرح « شايو » للكتاب الذين يؤلفون أولى مسرحياتهم وكذلك برنامج مسرح « الكولين » القائم على الاعمال المعاصرة ، وازدياد الاسابيع المخصصة للكتاب المعاصرين (ديجون وبواتييه) ونجاح كبار المؤلفين « الجيران » في فرنسا مثل المسرحي الالماني (الشرقي) هانير مولر والنمساوي توماس بيرنهارد .

٣ ـ هناك مظهر ثالث حاسم : انها عودة الوعي الى المخرجين رغم ان البعض منهم لم يكن فقده تماما ـ يقول باتريس شيرو:

« حين نقوم بالاخراج فاننا نسحق دوما جزءا من النص . ولكن بعد مرور عشرين سنة أقول ، ان الشيء الهام هو النص نفسه . »

لم يكن شيرو الوحيد الذي فكر وعاش هذه الطفرة او هذا النضج. يتحدث أنطون ثيتس عن الاخراج باعتباره فنا للترجمة .

وكما أن علينا ان نعيد ترجمة النصوص القديمة فان علينا ترجمة نصوص الحاضر التي هي عبارة عن « ألغاز علينا أن نجيب عنها دوما » مثل سابقتها .

لقد عاد الاخراج ليستمع الى النص الذي « يخترق جسد » الممثلين، ويعود النص ومرسله ـ الممثل ـ ليصبحا محوري العمل المسرحي ، ولا يعود المخرج خالقا بل يبقى قائدا على غرار قائد الاوركسترا .

٤ ـ مظهر اخير من مظاهر التجديد : انه وعي الممثلين . فقد أدت عودة نجوم السينما الى المسرح (دوبارديو ، ومورو وبيكولي) بطريقة ما

الى اعادة التوازن بين عناصر التمثيل من جهة ، كما تأسست جمعية الممثلين المنتجين التي اشتملت على أربعين من خيرة الممثلين في فرنسا من جهة اخرى . وتهدف هذه الجمعية الى انتاج مسرحيات تطلب نصوصها وتختارها وتخرجها هي او تدعو مخرجين تختارهم هي لاخراجها .

لنشر أخيرا الى أن الدولة (تحت اشراف روبير أبي راشد ، مدير المسرح ، في الفترة الواقعة بين ١٩٨١ ـ ١٩٨٨) وجمعية المؤلفين (المجددة) قد شجعتا هذه الحركة من خلال مواكبتها بعدد من الاجراءات المختلفة التي أسهمت مساهمة فعالة في ذلك.

ـ منح مكافآت الكتابة، مئة وسبعون مكافأة بين عامي ١٩٨٢ و١٩٨٧ قدمت من قبل وزارة الثقافة لتساعد الفرق المسرحية على تحقيق متطلباتها .

ـ مساعدة التأليف تمنحها لجنة من أجل تشجيع تأليف النصوص المعاصرة .

ـ أجبرت مراكز الفن المسرحي على تخصيص ٤٠٪ من برامجها المسرحية للمسرحيات المعاصرة (رغم أننا نلاحظ ان هناك عمليات تهرب تتم من خلال « عصرنة » بعض المسرحيات القديمة) .

ـ تأسيس « المسرح المفتوح » الذي حمل منذ عام ١٩٨٨ اسم « المركز المسرحي الوطني » وكذلك تأسيس المسرح الدولي الفرنسي (بادارة جبرائيل غارآن) منذ سنوات عدة ، وذلك من أجل تأليف نصوص فرنسية معاصرة .

ـ اسس المركز الوطني للآداب لجنة مسرح عام ١٩٨٢ تقدم منحا ومساعدات للنشر .

ـ اسست « جمعية الكتاب والمؤلفين الدراميين » مؤسسة بورماشية عام ١٩٨٧ (وقد مولت من خلال اقتطاع مالي يقدمه منتجو أشرطة التسجيل السمعية البصرية ومستو ردوها) والتي قدمت منحا للمؤلفين كما خصصت مبلغا لدعم المسرح والتأليف بالاتفاق مع (نقابة ارباب

المشاريع الثقافية) . وقد اقتطع هذا المبلغ من ايرادات المسارح،وبذلك ساعد المؤلفون المتوفون الكتاب الشباب بعد وفاتهم.

يمكننا ان نختتم بالقول ان هذا التحرك يشير الى بداية العودة الى النص .

نعم ، ولكن أي نص ؟ وأي مؤلفـين ؟ مـن سيضاهي هاينرمولر وتوماس برنهارد في بلادنا ؟

انهم المؤلفون الذين يهيؤون حقل المسرح بعيدا عن كل تقليد أعمى للتقاليد السائدة . فلن يكونوا مقلدين للقدماء أو كتابا من الدرجة الثانية أو الثالثــة .

ويمكننا ان نتصور أن ظهور مسرح ـ الرواية ووجود السينما التي تدفع المسرح الى كتابة مختلفة ، وعظمة مسرح الصورة والانتصار الجديد للممثل ، كل ذلك سيؤدي الى ظهور كتابة جديدة لانعـرف عنها شيئـا الآن . أضف الى ذلك أن رجل الكلمة الاولى ، الشاعر الدرامي،سيكون في المقدمة ، هذا ما أشار اليه أنطوان فيتس : « ان الشاعر الدرامـي الحقيقي هو الذي يحمل مسرحا في ذاته ولا يعرف أبدا كيف سيقدم او يتصور طريقة في التقديم لايستطيع أحد أن يحققها ، وهو يكتب لذلك ويقول : (تصرفوا مع نصي) . وحين يطلق هذا الامر سيستوعب بالتدريج ويحلل ويجد أحد الحل ، وحين سيجده سيتحول ويحول معه المسرح. ولكن سيظل المؤلف في أصل التحولات في المسرح . أنا متأكد من ذلك » .

نحن نعرف أنه سيكون للمؤلف دور صعب في مجتمع المسرح التجاري القاسي . لقد روى هنري بك في كتابه « ذكريات مؤلف مسرحي » كيف تجول ، في نهاية القـرن الماضي ، بمسرحيته « الغربان » خـلال خمس سنوات ، من مسرح الى مسرح وقرع تسعة أبواب دون جدوى ، ووصل الى درجة اليأس ، الا أنه وجد أخيرا من يقرأها ويفهمها ويمثلها . لقـد دخلت المسرحية الآن ضمن برنامج « الكوميدي فرانسيز » وأخرجها جان بيرانسان بشكل رائع .

كل الآمال ممكنة اذن .

سوفوكليس والتراجيديا الاغريقية

بقلم: ي. ف. وانتينغ
ت: عيسى اسماعيل

ـ عن كتاب:

Sophocles And the Theban Plays

ولد « سوفوكليس » الكاتب المسرحي الاغريقي عام ٤٩٦ ق.م. وعاش تسعين سنة. حسب ماورد في مذكرات عنه عثر عليها بعد موته بحوالي مائتي سنة، يمكن أن نعتبر هذه المذكرات صحيحة في نصها وروحها. ففيها صورة عن طفولة هذا الشاعر، في رفاهية من العيش ونشأ على المبادىء الروحية والمادية السائدة في اثينا.

وعندما أصبح رجلا، أخلص، في خدمته للدولة وللقضايا العامة، وفي شيخوخته أحيط بهالة من الاحترام والتقدير.

في عصره، كانت التراجيديا تقدم في المسرح الاثيني في الاحتفالات السنوية. وأحد تلك المهرجانات كان يقام في الربيع وكان الناس يحضرونه كما يحضره غرباء جاؤوا من أمكنة بعيدة..!!. كان العرض يجري في مسرح مفتوح يتسع لحوالي سبعة عشر ألف مشاهد. وكانت تلك المهرجانات مجالا مفتوحا للمنافسة بين الشعراء لتقديم اعمالهم. ولابد لهم من اجتياز فحص الاختيار للاعمال التي تعرض. فالمسرحية التي

تعرض في المهرجان تنال علامة رفيعة تضعها لجنة اختيار النصوص . وكثيرا ما كان المهرجان مجالا لعرض أعمال لمؤلفين او ثلاثة . وكل مؤلف يعرض عملين أو ثلاثة من أعماله . وفي أحد هذه المهرجانات عرض سوفوكليس اعماله ـ لاول مرة ـ فانطلق نجمه وبرز على أنه شاعر اغريقي تراجيدي .

ان أصل الدراما عند الاغريق يمتد ، كما عند الشعوب الاخرى ، الى زمن موغل في القدم ، انه أقدم مما نراه في المكتشفات الاثرية التي تتضمن الاشارة الى نصوص مسرحية . فهذا الفن الدرامي يمتد بجذوره الى غريزة « الرواية » ، وغريزة « تشخيص » قدرة القوى الطبيعية ، ودورة الحياة والموت ، وعلاقات الماضي بالحاضر ، بالمستقبل .

ان يد الفن تمتد الى أي شيء . فالفن ـ وخاصة المسرحي ـ هو كضوء النهار الابدي .

ومن الواضح أن عناصر الرقص والموسيقا والغناء ، التي نجدها في المسرح الاغريقي ، كانت ضرورية جدا لانها تناسب طبيعة المسرح ، لان وظيفته الاولى هي التعبير عن المشاعر وتجسيد الفعل المثير ، في اطار « تشخيص » صراع الانسان مع القوى الخالدة التي يبدو أنها كانت تتحكم بحياته . ويجسد « سوفوكليس » هذا بقوله « علاقة الانسان بأكثر من انسان » .

وهكذا فهناك ميزتان في المسرح الاغريقي ، كما نرى عند سوفوكليس هما : الاولى : عنصر الرقص والغناء . والثانية : البعد الديني للفكرة المسرحية . وهاتان الميزتان تنتميان الى العصر الذهبي للتراجيديا الاغريقية .

ففي المسرحيات الاولى لـ « ايسخيلوس » ، لم يكن العنصر الدرامي أكثر أهمية من « المدائح الدينية » التي نراها في المسرح الحديث

فالمسرحية قصيدة « طويلة » تتلى أو تغنى من قبل « الجوقة » التي تضم شخصين أو أكثر .

وحتى عند « يوربيدس » ـ وهو مبتكر « الجوقة » في المسرح فعلى الرغم من أن تلك « الجوقة » كانت عاملا مساعدا على تشخيص الافكار على المسرح، غير أنها كانت عامل تفسير وتوحيد الاجزاء المسرحية. فالعرض المسرحي كان يدعى « الكورس » اي « الجوقة » كما أصبح يدعى فيما بعد « الدراما »

ان أهمية مسرح « سوفوكليس » تأتي من كونه عقدة الوسط في المسرح الاغريقي لانه جاء بين « ايسخيلوس »(١) و « يوريبيدس »(٢) . وعند سوفوكليس ، فان العمل المسرحي يجب أن يكون حيويا وواقعيا الى درجة كبيرة . وعمل « الجوقة » أو « الكورس » ضروري جدا ايضا ، لانه يزيد من فاعلية العرض المسرحي . فالجوقة ، بما تؤديه من دور في ترديد الاغاني او الاقوال ، ضرورية مثلها مثل الممثل الذي يجسد دورا ما في العرض . فالجوقة ، يمكن ان تقدم الفكرة الرئيسة للتراجيديا ، وهو ما كان يعتبر شرطا من شروط المسرحية الفنائية « الشعرية » . فعمل الجوقة يجسد مهارة وحذقا يضاف الى العرض ، ويعطيه متعة في اسلوب التقديم ، والتعليق على الاحداث.

في المسرح الاغريقي لم يكن هنالك ثمة « مصابيح » ، بالمفهوم المعاصر للكلمة . والجوقة بما تؤديه من دور ، تسد الفراغ الناجم عن عدم وجود تقنيات في الاضاءة والصوت ، ، لانها تردد ، احيانا ، الافكار الهامة في المسرحية ، فيصل صوتها الى الصفوف الخلفية وتشدها الى العرض .

وموقع « الجوقة » على المسرح يساعدها على أداء هذا الدور . فمكانها على المسرح الاغريقي هو بين الجمهور وبين خشبة المسرح المخصصة الممثلين . فهي تأخذ مكانها على منصة خاصة بها.

فدور الجوقة ـ وهذا ما اهتم به كثيرا سوفوكليس ـ هام جدا لانه يعطي العرض حيوية ومتعة ، ويسرع أحداثه ، فالجوقة في «أوديب ملكا» او في « انتيفونا » هي التي تخبرنا عن مشاعر الملك أوديب ، ونحن المشاهدون ـ يفترض أننا المواطنون الاثينيون ، نرى استشهاد «انتيفونا» حيث الصراع يتأجج ، علنا ، ويخضع لتفحص وتقص من قبل الجمهور ـ الذي هو من أتباع الملك.

والتناقض ، سمة هامة أخرى ، من سمات هذا المسرح . ففي ترجيديا « انتيفونا » ، نرى « الجوقة » تعبر عن خضوعها واجلالها للملك « كربون » ، وهي تؤنب انتيفونا التي وصلت الى أبعد حدود الجرأة ، ولو بشكل متعثر ، لتفضح القانون العام السائد ، وقد كانت ضد السلطة وأغاني الجوقة ، تظهر للمشاهدين على انها غريزية ، ولكن ـ حتى أفراد الجوقة ـ مدركون لحقيقة الموقف ، كما ندركه نحن بوصفنا مشاهدين . فحقيقة المأساة أعمق بكثير مما نرى . لان القضية تتعلق بقضيتين لارادتين متناقضتين .

وكل ارادة منهما تظهر انها مخلصة لمبدأ « الخير » بحد ذاته . وكل منهما تؤكد اخلاصها لهذا المبدأ وعدم الرافة في مواجهة الارادة الاخرى . واخيرا نصل الى درجة تنكسر فيها احدى الارادتين ، في مواجهة الاخرى حيث تقع الكارثة على الطرفين معا . ومع ذلك نرى استحسان «الجوقة» للنتيجة التي تمليها الضرورة الدرامية للصراع بين الطرفين . هكذا هو الصراع بين « انتيفونا » و « كريون » .

فالمأساة ، هي مأساتنا كمشاهدين وكمواطنين في « اثينا » . فأفراد الجوقة يمثلون المشاهدين ، لانهم يمثلون دور « الرعية » . لذلك فالمشاهدون يمثلون المسرحية ، ويشاهدونها .. ايضا.

ويتغير موقف « الجوقة » تبعا لتغير الاحداث ، وهذا مايحصل لهذه الشخصية او تلك ، كما يحصل ، تماما ، في الحياة العادية . لكن المأساة لاتنتهي بهذه الصورة السريعة .

فالقصة لم ترو بالكامل ، إذ لابد لنا من ان نرى القصة بكامل جوانبها وتفرعاتها ، وهي تطرح على بساط البحث بشكل منصف ، على الاقل من حيث الشكل . وتنعكس القصة في نفوسنا ـ كجمهور ـ دون ان تكون مجزاة ، بدون اثارة عاطفية في البداية.

فالجوقة ، في فترات انشادها ، في أثناء العرض المسرحي ، تطرح المقاربة الدينية للفكرة المسرحية التي كما ـ ذكرنا في البداية ـ تشكل عنصرا ضروريا من عناصر المسرح الاغريقي وبالتالي المسرح السوفوكليسي « نسبة الى سوفوكليس » .

يبقى ان نلاحظ بعض النتائج المترتبة عن المقاربة الدينية . لفكرة المسرحية . فالاغريق استطاعوا أن ينتجوا مسرحيات من الحياة العادية، التي نرى فيها الوجوه المأسوية لطموحات الانسان ونرى « الضلال » ـ ـ الذي يجب أن يصور بقوة ـ ضد الواقع الراهن.

ولكن العرض المسرحي يتطور ويتبدل ، بشكل بطيء ، وتبقى الحقيقة كما اخدث او كأنها بديهة متعارف عليها . فالعمل المسرحي يجب ان يخبر قصة جرى اعدادها للتو من الماضي الاسطوري او البطولي . وبما أن المشاهدين تأسرهم الاحداث الرئيسة للقصة ، والطريقة التي أعدت لتمثل فيها . فان الاحداث تتلاحق بسهولة حسب الموقف . وانتباه الحضور لم يكن ، بالاصل ، ينشد الى عنصر الرغبة والتشويق فحسب بل ان هناك موقفا لايدعو الى فضول عابر فحسب ، بل الى تفكير عميق بحقائق الكون الخالدة . وفي الجانب التقني للعمل المسرحي فان ذلك يعطي الكاتب المسرحي سلاحا فعالا ليطرح « سخريته المسرحية » . وهكذا فعل

سوفوكليس ، بمهارة متميزة ، حيث يمكن للجمهور ان يحكم على كل عمل في المسرحية ، وعلى كل كلام ، من خلال معرفته السابقة بالموقف المسرحي المثار امامه .

وبامكاننا أن نتخيل الجمهور الاثيني يصغي باهتمام . لان المسألة مسألة « استماع » لما يقال أكثر مما هي مسألة « مشاهدة » الاحداث على الخشبة . ولابد ان نضيف ان المسرح الاغريقي وخاصة السوفوكليس قد شهد اهتماما بالديكور وبعناصره التي كانت تنفذ بعناية مفرطة . فقد كان الديكور مكلفا .

والجمهور الاثيني ، الذي كان يستمع الى مأساة ما.

يشهق ، وينتقد مايراه غير مناسب ، وربما يصدم بمعالجة المؤلف للموضوع المطروح . ولكن يبقى للمسرح وظيفة أخرى هامة أيضا وهي أن المسرح يحافظ على تلك القصص القديمة ويحفظها حية حيث يمكن للمشاهدين من الجيل الجديد أن يتعرفوا عليها ، والتي ربما تقدم لهم للمرة الاولى من خلال المسرح.

* * *

واذا اخذنا مسرحيات سوفوكليس « أوديب ملكا » و « انتيغونا » و « أوديب في كولونوس » ، فاننا نرى أنها مشتقة من رواية واحدة ، اسطورية ، تعنى بالبلاط الملكي لـ « الشيبس »(٢) ، وهذه المسرحيات تمثل الحكم المستمر لعائلة ملكية واحدة .

ولكن لابد من الحذر ، فهذه المسرحيات ، وان كان موضوعها واحدا غير أنها لم تمثل ولم تكتب مع بعضها البعض كما يبدو لنا من خلال تسلسل أحداثها . فهي في الواقع كتبت في فترات زمنية متباعدة من

حياة الشاعر سوفوكليس . ويبدو تاريخ كتابة هذه المسرحيات ، كما يلي :

- انتيغونا ٤٤٢ ـ ٤٤١ ق.م
- أوديب ملكا ٤٢٩ ـ ٤٢٠ ق.م
- أوديب في كولونوس ٤١٠ ق.م ـ قبل وفاة سوفوكليس .

فالتسلسل الذي تبدو فيه هذه المسرحيات لايشكل ثلاثية بالمعنى الذي أشرنا اليه سابقا ، وحتى من حيث المضمون الداخلي الذي نظن أنه يوحدها . فالحقيقة أن كل مسرحية من هذه المسرحيات تشكل « موقفا » في تاريخ العائلة الاوديبية ، ففيها لاتجد الفكرة الموحدة او المعالجة الموحدة بينها . وما عدا الربط الواضح بينها من حيث معالجتها لتلك العائلة الملكية ، فان كل واحدة منها فيها مقاربة لمشكلة ما . أما الاختلاف بينها في التفاصيل الثانوية ، فهو كبير جدا ، وهناك تباين زمني في حياة الشخصيات . فمثلا نرى « كريون » الذي يجب ان يكون ـ على الاقل ـ عجوزا مثل حفيده « أوديب » يتحدث عن نفسه وكأنه من جيل آخر مختلف تماما . والرجل العجوز في « أوديب في كولونوس » يبقى عجوزا جدا في « أنتيفونا » .

ولكن دور العجوز في هذه المسرحية الاخيرة ، دور أب في منتصف العمر ، قوي البنية ، وهو أب لابن شاب كان قد خطب الفتاة «أنتيفونا» . ففي هذه المسرحية نرى الصراع البسيط . فالملك ، يبدو بكامل اخلاصه لمسؤولياته ، من أجل سلامة الدولة . ولهذا فهو قد أصدر ـ بدون أدنى رحمة ـ قرارا بمعاقبة من تنكر للقانون . وهذه المرأة ـ انتيفونا ـ عندها فهم لما يجري ، وهكذا تحدت أمر الملك فحكم عليها بالموت . وهنا يبدو الصراع كافيا . والمأساة ليست في الاستشهاد من أجل الحق الذي يغطيه الخطأ الواضح . ولكن على المدى البعيد يبدو الامر أكثر مأسوية ، وفي

الوقت نفسه يبدو الامر مضحكا الى حد ما لانه يمثل تناقضا بين مبدأين كل منهما يدعي ارتباطه بقضية « الحق » : حق الملك في حماية العرف والقانون الموجود ، وحق الناس ، ومنهم أنتيفونا ، في تعرية الخطأ الموجود . فكل طرف منهما لديه تبرير لما يقوله ويفعله . وكل منهما يحجبه عناده الاعمى عن رؤية كفاءة الطرف الآخر ، المضاد له .

ولكن ليس ذلك هو كل مانراه . فهناك ماهو أكثر : هناك شخصية ثالثة تقف بين هذين الخصمين ، ويسبب لها هذا الصراع مأساة كبيرة، فترى نفسها في المحرق !!. هذه الشخصية هي ـ الرجل الشاب ـ الذي كان خاطبا لـ « انتيفونا » ، ابن الملك . وكان يبجل تلك المرأة لجرأتها وورعها . وهو ، في الوقت نفسه يحترم أباه وفي شوق ليستمر في طاعته واحترامه لمركزه . غير أن هذا الشاب اتخذ موقفه ، عندما رأى أن قيادة الدولة تدار بشكل خاطيء وهذا يمثل « كارثة كبرى » بالنسبة له وللاغريق أو الاثينيين . والتضحية بامرأة ، عند الملك ، يبدو أمرا بشكل أقل قدر من الكارثة !!. غير ان الملك يعود فيتعرض للتعنيف والانتقاد بل والازدراء بسبب فقده لابنه .

فهذه المأساة الثلاثية الجوانب :للملك الذي أصابه ما أصابه . وللمرأة التي يخضعها الملك لأمره في النهاية . وللشاب الذي يعيش تناقضا بين واجباته كابن الملك ، وكخاطب ومحب لـ « انتيفونا » .

وهنا تبدو وظيفة الجوقة ، وهي شرح مايجري ، بالتدريج، حيث التوسل الى القانون الالهي ، الذي ، وحده ، يمكن أن يضبط بمقاييس الارادات البشرية المتناقضة والناقصة ، وهو ـ القانون الالهي ـ القادر على ضبط كل شيء : العقل ، الطموح ، السلطة .

● وحتى الحب نفسه يجر الانسان ، غالبا ، الى الشر كما يقوده الى الخير .

وبالعودة الى أسطورة « الثيبس » فان سوفوكليس في انتاجه لـ « أوديب ملكا » قد قدم العمل الاهم في حياته ، حسب اعتقادنا . فهو العمل الاهم في لائحة أعماله التي وصلنا منها سبع مسرحيات(٤) ، من أصل أكثر من مائة مسرحية نسبت اليه.

وذلك ماقاله ـ أرسطو ـ الذي اعتاد أن يضع هذه المسرحية تحت ابطه لانها نموذج للكمال في التراجيديا الاغريقية.

وباختصار ، فان عظمة هذه المسرحية تكمن في الدمج بين الحبكة المعقدة ، بشكل لاغبار عليه ، وبين الادراك الاكثر عمقا للدافع والظرف اللذين يمر بهما الانسان في حياته .

فهذه التراجيديا قصة سوء الطالع الذي يقع على رجل ليس له أخطاء استثنائية أو حسنات استثنائية . فالقصة تخلو من ذلك منذ بدايتها . فهنا نرى الخصم ـ عديم الرأفة في طريق الانسان ، حيث ربما كان من الممكن لهذه الاخطاء والحسنات ان توازن تصرفاته ، في مواجهة الامور في بعض الصدف غير المحسوبة ، وان تجعله ينهض مما وقع فيه من انهيار وعجز ، وذلك بواسطة « عظمة الروح » التي يحتمل أن تجعله في موضع اختبار لقواه الداخلية .

فالتعقيدات الدينية والانثروبولوجية في هذه القصة ـ التراجيديا، تقدم حقولا مثمرة ومتميزة للبحث والتحري للدارس الخبير . كما ان القارىء ، متوسط الثقافة ، سوف يجد فيها مكافأة له لانه سوف يدرس من خلالها ، مصادر انسانية للمسرح.

فأوديب لطيف جدا في حياته المرفهة ، وواثق جدا من أهليته ، ومستعد جدا لان يأخذ قراره ، ومستعد جدا لان يلقي باللوم على الغير عندما « يهتز » باقتراب مشكلة ما . فهو غير ملزم بتقديم عمل غير سار. وهو ليس منهزما في طلب الحقيقة ، مهما كلفه ذلك من ثمن . وهكذا

نراه منقادا الى ذروة العاطفة ، حيث عذاب الروح والجسد معا . وفي النهاية نراه يعود للخضوع للامر الواقع ، للاستقالة . وهذه الصورة النابضة الكبيرة ، لهذا الرجل ، تحيط بها مجموعة من الصور الاخرى، ليست اقل حيوية منها ، فليس هناك مايضاهي هذا الموقف الدرامي في المسرح الاغريقي ، وربما ليس هناك مايضاهيه في أي مسرح آخر .

أما الجوقة ، التي تمثل دور المواطنين ، اتباع أوديب ، فهي متورطة بشكل يائس ، في الاحداث المرعبة . وهؤلاء الاتباع مرتبطون ، الى درجة كبيرة بما يجري من أحداث ، ومزاجهم يتبدل سريعا بتبدل سير الاحداث واعضاء الجوقة مرتبكون ومنذرون بوقوع شر لابد منه ، ولكن لايزال لديهم بعض الامهال لتنفيس الهدوء على وجوههم .

وفي كلماتهم الاخيرة نجد اليأس والكآبة تقول الجوقة :

[من السعادة هذا التاج ،
والجزء الاكبر منه هي الحكمة .
وآلهة الرعب امتدت اليه ، أيضا .
هذا هو القانون ،
أن نرى القلب مكسورا من الكبرياء .
فنحن نتعلم، فقط ، عندما نصبح كبارا في السن] .

وكلمات « أوديب » الاخيرة التي أكمل بها سوفوكليس الاسطورة تتضمن مثل هذا الحزن واليأس . فأوديب ، بالفعل ، لايموت سعيدا . ولكن مانراه في « أوديب في كولونوس »(٥) مختلف تماما ، حيث أوديب قد تقاعد بعد تحمله أعباء المسؤولية زمنا طويلا . وهو مدرك للفضيحة في السلوك المزدوج ، وهو يتوهج بالغضب القديم بسبب ابنه الثائر عليه ، وبسبب عمه المخادع له . لكنه يمتلك احساسا بأنه رمز مقدس ، وانه

يتنحى جانبا ، غير أنه رمز للمعاناة التي يجد فيها الآخرون الاخلاص والفداء . وهو ، كما يعتقد ، يستحق نهاية خاصة ورائعة ويستحق ان يذهب عن الدنيا « دون حزن أو عذاب . بل اكثر روعة من أي شخص آخر » .

والجو العام لهذه المسرحية مزيج واحد من الخشونة والصرامة. وفيها يتقدم الحدث ببطء ، والحبكة لاتتغير ، الى حد ما ، وفيها نرى تأثير الفروض الدينية ، حيث يشعر القارىء الحديث بالصعوبة في فهمها. فكل شيء يبدو جميلا حيث المناخ المحلي الذكي الرائحة . وهذا المكان، في الواقع ، ماهو الا موطن الشاعر سوفوكليس في « كولونوس البيضاء».

* * *

يقول الدكتور ج.ت. شيبار عن التراجيديا الاغريقية «من الصعب أن تفسر ، من المستحيل ان تترجم . انها تتمثل في أرقى اشكالها في مسرح سوفوكليس » .

ولعل أهم مايجب أن يقوم به الدارس او المترجم للتراجيديا الاغريقية هو أن يقدم نصا مسرحيا قابلا للتمثيل على الخشبة ، وان يكون مقروءا ، عندما يترجم . ويبدو ـ كما يقول الدكتور شيبار(٦) « من الصعب جدا ، أحيانا ، ان نجد كلمة أو تعبيرا في اللغة الانكليزية يعبر بدقة عن بعض الكلمات او التعابير في النص الاصلي المكتوب باللغة الاغريقية» هذا مانقوله على صعيد النثر أحيانا ، فكيف يكون الامر على صعيد الشعر ؟!. يبدو الامر هنا أكثر صعوبة » .

* * *

ان المكان المناسب للدراما ، يقع على خشبة المسرح . فالتراجيديا الاغريقية ، باعتبارها مسرحية عظيمة ، لابد من تقديمها على خشبة المسرح من خلال مناخ مسرحي ، مختلف تماما عما قدمت فيه قبل آلاف السنين.

ويبدو ، والحالة هذه ، أن من يرد تقديم عرض للتراجيديا الاغريقية ، وخاصة لاعمال سوفوكليس ، يجب الا يكون مثبط العزيمة ابدا . بل يجب ان يكون مدركا للحالة المادية للمسرح الاغريقي القديم . فذلك المسرح كان عبارة عن بقعة مفتوحة دائرية في الهواء الطلق ، مزودة بمنصة للرقص يمكن للجوقة أن تتحرك عليها . وهناك منصة أعلى من الاولى يتحرك عليها الممثلون وهذه ترتفع بضع خطوات عن منصة الجوقة وخشبة المسرح تفضي الى غرف داخلية من أجل استراحة الممثلين .

أما الثياب ، عند الممثلين ، فكانت تصمم بشكل رسمي كما يرتدي الملك والحاشية ، كي تحدث تأثيرها المطلوب في نفس المشاهد . وقد اعتاد الممثل أن يرتدي قناعا من شأنه ان يضفي تأثيرا كبيرا ومبالغة في اظهار خصائص الدور الذي يؤديه . أما الزمان والمكان ، المتوفران لنا في هذا العصر ، فانه يبدو من الصعب ، فيهما ، ان نجد المسرح المفتوح وأن نمثل كما اعتاد الاغريق أن يفعلوا . ولا ننسى هنا بعض التجارب الحديثة لتقديم المسرح الاغريقي كما كان يقدم تماما . غير ان تلك التجارب قليلة. ومنتج المسرحية الاغريقية ، في هذه الايام ، ربما توفرت لديه امكانات مادية كثيرة في عمله . فهو قد يتمكن من تقديم مشهد واسع على خشبة واسعة جدا . ويمكنه الافادة الى حد كبير من التقنيات الحديثة المتوفرة، كالاضواء الكاشفة ومكبرات الصوت ، والستائر (وهذه الاخيرة لم تكن موجودة عند الاغريق لفصل المشاهد عن بعضها ، بل كانت المسرحية تقدم دون اي انقطاع) .

والجوقة ، في المسرح المعاصر الذي يعنى بتقديم الاعمال المسرحية الاغريقية يمكن ان تكون صغيرة ـ شخصان ـ أو كبيرة العدد ـ أكثر من شخصين . فالمفهم ان تكون كلمات الجوقة مفهومة .

والعبارات يمكن ان تردد من قبل أفراد الجوقة ، او من قبل بعضهم حسب مقتضيات الموقف والمشهد ، بما يخدم الوظيفة المسرحية .

أما الموسيقا ، المرافقة للاحداث المسرحية ، فكانت أيام الاغريق تعزف على آلة وحيدة ، خشبية ، او على خيط مشدود . وكانت تعطي اشارة موسيقية تعلن بدء العرض ، كما تعلن نهايته . وهنا نذكر أن التجارب الحديثة لتقديم المسرح الاغريقي ـ الشعري ـ تعتمد على ممثلين قادرين ، يلقون كلامهم الشعري في الايقاع .

فالتطور المعاصر للمسرح يمكن من انتاج عروض مسرحية اغريقية، من خلال جيل جديد من الممثلين والمخرجين .. والمشاهدين أيضا .

* * *

عن كتاب : Sophocles, The Theban PlaYS

هوامش :

(١) ايسخيلوس : ٥٢٥ ـ ٤٥٦ ق.م شاعر ومسرحي اغريقي .

(٢) يوربيدس : ٤٨٥ ـ ٤٠٦ ق.م شاعر ومسرحي اغريقي.

(٣) الثيبس : Thebes البعض يترجمها « طيبة » (المترجم) .

(٤) مسرحيات سوفوكليس هذه هي : أوديب ملكا ، أوديب في كولونوس، انتيغونا، بنات ترافيس ، اياس ، فيلوكتيتس ، اليكسترا .

(٥) كولونوس Colonus : البعض يترجمها « كولونا » والاصح كما نرى «كولونوس» وهذا مايراه الدكتور أحمد عتمان في كتابه « الشعر اليوناني » ـ عالم المعرفة (المترجم).

(٦) شيبار Shebbar : باحث مسرحي انكليزي متخصص بالمسرح الاغريقي .

نيكولاي غوغول والمسرح ..

بقلم : غولفلينتتينكو
ت : د. ممدوح ابوالوي

حاول نيكولاي غوغول (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢) ، أثناء كتابته للقصص، الكتابة بالوقت ذاته للمسرح . فلقد أبدى اهتمامه بالمسرح منذ شبابه . وحافظ على حبه للمسرح طيلة حياته .

وقد فهم أهمية المسرح كفن جماهيري ، وشكل المسرح بالنسبة له قوة كبيرة ، وللمسرح برأيه أهمية كبيرة في مجال التربية الاجتماعية . « منصة ، يلقى منها لمجموعة كبيرة من الناس درس حي »

« المسرح أبدا ليس هدرا للوقت ، وليس عملا فارغا » يؤكد نيكولاي غوغول ـ اذا أخذنا بعين الاعتبار ، أنه يتسع لجمهور ، يزيد عدده عن خمسة آلاف ، أو ستة آلاف متفرج ، وان هذا الجمهور غير متجانس ، ومع هذا قد يهتز بكامله ، أو قد يبكي كل واحد فيه ، أو يقهقه الجميع بصوت واحد . انها منصة ، يمكن منها ان يقال للعالم الكثير ، من الكلمات الطيبة . »(١) .

ومن الجدير بالذكر ، أن المسرح الروسي ، في مطلع الثلاثينات، في القرن الماضي ، كان في حالة يرثى لها . فعرضت آنذاك على المسرح الروسي

مسرحيات وطنية ، ولكنها خالية من كلّ قيمة فنية كتبها مسرحيون من أمثال كوكولينك ، وبوليفوى وأما مسرحيات فونفيزين ، وكريلوف ، وغريبيادف ، فلم تعرض الا قليلا وكانت تلاقي المضايقات . فعلى سبيل المثال كوميديا « ذو العقل يشقى » ، التي الفها المسرحي الروسي المشهور غريبيادف (١٧٩٥ ـ ١٨٢٨) ، مابين عامي ١٨٢٢ ـ ١٨٢٤ ، والتي عرضت للمرة الاولى في عام ١٨٣١ ، ونشرت في عام ١٨٣٣ ، لم تعرض الا قليلا ، علما بأنها من روائع الادب الروسي المسرحي.

انتقد نيكولاي غوغول المسرح الروسي آنذاك انتقادا لاذعا لفراغه الفكري . وطالب بتحرير المسرح من المسرحيات الاجنبية . ونادى بعرض المسرحيات الروسية ، التي تصور الحياة الشعبية .

« أعرضوا الطبائع الروسية،الروس المحتالين ، والغرباء بتصرفاتهم فيقبل عليها الجمهور . »(٢) لان المسرحيات الاجنبية بعيدة عن عالمنا ، وعن حياتنا وشهواتنا المعاصرة وحاجاتنا الغريبة العجيبة . المسرح في وضعه الحالي يكذب علينا بكل قحة ، لانه يصور حياة تختلف عن حياتنا.

اهتكم نيكولاي غوغول اهتماما خاصا بالكوميديا ، ورأى ان الكوميديا الروسية ، آنذاك ، تثير السخرية بوسائل رخيصة ، مع انها يجب ان تثير الضحك بصورة طبيعية ، ودون ابتذال ، وتصنع . وتستطيع الكوميديا القيام بدورها ، عندما تنتقد كل ما يتعارض مع العقل ، وما يتناقض مع التصرف الانساني ، وعندما تفضح العيوب الاجتماعية .

فكر نيكولاي غوغول بكتابة الكوميديا الجيدة في شباط عام ١٨٣٣، فكتب حول ذلك الى بوغدين : « إخذت عقلي الكوميديا ... عندما كنت في موسكو،وأثناء السفر ... لم أستطع التخلص من التفكير بها. ولكنني حتى الآن لم اكتب شيئا . يوجد لدي موضوع الكوميديا،وكتبت عنوانها،

وهو « فلاديمير من الدرجة الثالثة » ، وتتضمن الكثير من السخرية والفكر والغضب . ولكنني توقفت ، عندما رأيت قلمي يكتب حول أمور، لن تسمح الرقابة بعرضها أو بنشرها . وان لم تعرض فما الفائدة من تأليفها ؟ الدراما تعيش فقط على خشبة المسرح . ولذلك لابد من تأليف كوميديا عادية ، لاتؤذي أحدا . ولكن مافائدة تلك الكوميديا ، التي لاتتعرض بغضب للحقيقة ؟ »(٣) .

ولذلك لم يستطع نيكولاي غوغول انهاء كوميديا « فلاديمير من الدرجة الثالثة » . وكتب بعض الفصول المسرحية مثل « صبيحة رجل عملي » . وحال خوفه من الرقابة دون كتابة كوميديا حول كبار الموظفين في العاصمة .

مسرحية الزواج :

صدرت مسرحية الزواج في عام ١٨٤٢ ، ويسخر نيكولاي غوغول في مسرحيته المذكورة من الاوساط التجارية ، ومن سكان المدينة ، ترمز شخصية أغافيا تيخونفنا الى العروس ، التي تبحث عن عريس ، وترمز شخصية العريس بوكولسين الى العريس المتردد . وتشبه بموضوعها وبشخصياتها مسرحيات المسرحي الروسي الشهير الكسندر أوستروفسكي (١٨٢٣ ــ ١٨٨٦) .

كان نيكولاي غوغول يحلم بتأليف كوميديا ذات بعد اجتماعي عميق . ولذلك أرسل بتاريخ ٧ تشرين الاول ١٨٣٥ رسالة الى الشاعر الروسي العظيم الكسندر بوشكين (١٧٩٩ ــ ١٨٣٧) يطلب منه فيها تزويده بموضوع لكوميديا ساخرة ومضحكة : « أعطني موضوعا لكوميديا حول الحياة الروسية ، نكتة معينة . وأنا اكتبها فتضحك الجماهير . الافضل

ان تكون خمسة فصول. ان عقلي وجسدي يتعطشان لكتابة الكوميديا»(٤) ويعترف نيكولاي غوغول بأن فكرة كوميديا « المفتش » تعود للشاعر الروسي الكسندر بوشكين.

المفتـــش :

قرر نيكولاي غوغول في هذه الكوميديا السخرية من الظواهر السلبية في روسيا . وكتب في اعترافه انه جمع كافة الامور ، التي تستحق السخرية في روسيا ، وأنه كتب عن الظلم ، وعدم وجود العدالة في حالات معينة ، وفي أمكنة معينة . « مرة واحدة ، يجب السخرية من كل السلبيات ، بهدف تحقيق العدالة . وتهدف الكوميديا الى تحقيق التأثير الطيب على المجتمع »(٥) .

في السادس من كانون الاول عام ١٨٣٥ عبر نيكولاي غوغول عن ارتياحه من الكوميديا في رسالته لبوغودين : « عاشت الكوميديا ، ستثير الضحك كثيرا » . وفي العام ذاته قرأ الكوميديا لجوكوفسكي .

في ١٩ نيسان من عام ١٩٣٦ عرضت الكوميديا ، ولاول مرة ، على أحد مسارح بطر سبرج . ونالت نجاحا باهرا . ولكن نيكولاي غوغول غضب من تمثيل الممثلين . حتى الممثل الشهير شيكين ، لم يتقن دور رئيس البلدة ، الذي قام بتمثيله . وبعد عامين عرضت الكوميديا مرة ثانية ، وقام شيكين بتمثيل دور رئيس البلدة بنجاح . وشاهد الناقد الادبي الشهير بيلينسكي (١٨١١ ــ ١٨٤٨) الكوميديا ، وعبر عن سروره بتمثيل شيبكين .

لم يتفهم الممثلون كوميديا « المفتش » ، واعتبروها مهزلة ، واستغربوا لغتها . وتساءلوا مستغربين : ماذا رأى بوشكين وجوكوفسكي فيها؟ ولقد شهد على أقوال الممثلين كارايتغين .

وكانت الآراء حول « المفتش » متعددة ومختلفة لانها تعرضت لقضايا معاصرة . فمثلا المجلة الرجعية التي تحمل اسم «مكتبة القراءة»، وصفت كوميديا « المفتش » بالمهزلة . ونعتتها بالقذارة . واتهم الناقد بولغا دين حبكة الكوميديا بالضعف والخلل ، ورأى ان مؤلفها لايفهم الواقع الروسي ، فكأن الاحداث تجري في بلد غير روسيا . فلا يعقل ان تعرف روسيا مثل هذه الاحداث . وخافت الاوساط الرجعية من تأثير الكوميديا على المجتمع وهاجمتها بكل قواها . وقالت عنها بأنها فارغة من كل مضمون ، ماعدا الرغبة في الاساءة الى المجتمع الروسي.

ولقد رحب بكوميديا « المفتش » النقاد والكتاب التقدميون مثل الكسندر بوشكين ، وبيلينسكي ، الذي رأى ان احدى الافكار الرئيسية في الكوميديا هي نفي الحياة السليمة ، لان الدافع القوي ، الذي يحرك الشخصيات هو دافع الانانية الضيقة ، والشهوات التافهة ، ورأى بيلينسكي ان نيكولاي غوغول استطاع ببراعة فضح النظام الاقطاعي. ورأى الروائي الروسي الكبير ايفان تورغينيف (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) أن كوميديا « المفتش» نقطة انطلاق المسرح الروسي نحو العالمية . فسيبدأ المسرحيون بتقليدها ، وسيسيرون على أثرها . وفهم التقدميون ان المسرحية ادانة للنظام القيصري الروسي .

كانت كوميديا « المفتش » قمة تطور الفن المسرحي الروسي . فلقد استطاع نيكولاي غوغول انتقاد النظام الاقطاعي في روسيا ، وكانت مدرسته الادبية ، المدرسة الواقعية النقدية . ورأى المؤلف نفسه ان قوة السخرية في هذه الكوميديا بلغت حدا لم يعرفه فن الكوميديا الروسي من قبل.

سمى نيكولاي غوغول كوميديا « المفتش » مسرحية اجتماعية ذات موضوع سياسي . فلم يتعرض المؤلف الى عيوب موظفين محددين

فحسب ، وانما تطرق الى عيوب الموظفين بوجه عام ، والى عيوب كبار المسؤولين في روسيا القيصرية . وترمز المدينة النائية الريفية ، حيث تجري أحداث الكوميديا ، الى روسيا القيصرية بكاملها ، حيث يسود الظلم والاستبداد والقهر والرشوة وغياب سيادة القانون .

أما التصدير الذي اختاره نيكولاي غوغول لمسرحيته فهو : « لالوم على المرآة مادام الوجه مشوها » . يؤكد هذا المثل الشعبي على رغبة المؤلف في فضح عيوب المجتمع . ولم ينطق المؤلف بكلمة واحدة دفاعا عن الاوضاع الفاسدة . وحتى خاتمة الكوميديا كانت مشهدا صامتا لان المفتش الحقيقي قد وصل من العاصمة ، ولا احد يعرف عنه شيئا.وهناك احساس ، في نهاية الكوميديا ، بأن ساعة الانتقام قد اقتربت . وعندما شاهد القيصر نيكولاي الاولنفسه الكوميديا قال بأنها تنتقد الجميع وتنتقده أكثر من غيره . انها تنتقد النظام القيصري ورأسه ، بلا رحمة، لان النظام القيصري الفاسد ، لايعرف الرحمة.

ورأى بعض النقاد أن أحداث الكوميديا غير معقولة ، لان رجلا مثل رئيس البلدة ، المحنك والمحتال ، لايعقل ان يظن شابا طائشا مثل خليستاكوف مفتشا . ولكن الحقيقة ان المؤلف لم يبتعد عن الواقع لان مثل هذه الاحداث كانت قد وقعت بالفعل . فعلى سبيل المثال عندما زار الشاعر الروسي الكسندر بوشكين مدينة نوفغراد ، ظنوه مفتشا ، جاء من العاصمة . وروى الشاعر المذكور انه رأى أحد المحتالين ، الذي قدم نفسه ، على أنه مفتش وأخذ رشوة من الموظفين . ولذلك فان الموضوع كان مادة للمؤلفات الابداعية ، التي اقتبسته من تربة الحياة نفسها .

ورأى الناقد بيلينسكي ، ان الخوف هو الذي أعمى عيون الموظفين، فاعتبروا الشاب الطائش خليستاكوف مفتشا . كتب بيلينسكي : «يجد

الكثير من النقاد أن موظفا محتالا وذكيا مثل رئيس البلدة ، يجب أن يميز بين المفتش الحقيقي وبين المفتش المحتال . » ويرى بيلينسكي ان الخوف أعمى بصيرة رئيس البلدة ، لانه غارق في الرشوة والفساد(٦) .

انسان فاسد مثل رئيس البلدة لابد وأن يخاف من وصول المفتش من العاصمة . يؤمن رئيس البلدة بالغيبيات . رأى في حلمه جرذين عجيبين ، لم ير مثيلا لهما في حياته . جرذان سوداوان ، هائلا الحجم ، دخلا عليه وراحا يشتمانه ، ثم انطلقا هاربين . ولذلك فهو يتوقع حلول المصيبة . ولا سيما بعد وصول رسالة من صديق له ، يحذره من ان مفتشا من العاصمة ، يتوجه الى البلدة . وبعد ذلك جاءت حكاية بوبتشنسكي ودوبتشينسكي عن وصول مفتش بصورة سرية ، ويقيم في الفندق منذ اسبوعين . فاقتنع بها رئيس البلدة ، لان هذا الشاب خليستاكوف يعيش في الفندق دون ان يدفع أجرة الطعام والاقامة . فظنه مفتشا ، علما بأن خليستاكوف لايدفع مقابل الطعام والاقامة ، ولا يسافر لعدم وجود نقود لديه .

يقدم رئيس البلدة للشاب خليستاكوف نقودا بصفة رشوة، ويرتاح لقبوله الرشوة ، ويعطيه اربعمئة روبل ، بدلا من مئتي روبل . ويشعر رئيس البلدة ، بعد ذلك بالارتياح ، لانه يقبل الرشوة ، ويقدمها لغيره، ان تطلب الامر ذلك . وشعر بأنه وخليستاكوف شركاء في قبول الرشوة .

ويخاف الموظفون جميعا من وصول المفتش من العاصمة ، لان الفساد يعم كافة مؤسسات المدينة ، الفساد قائم في المدرسة وفي البريد وفي السجن والمشفى وفي كل مكان في البلدة . يتلقى كل موظف الرشاوى . ولذلك يخافون قدوم المفتش ، لاحساسهم بالذنب . يهتم الموظفون بمصالحهم الخاصة الذاتية الانانية والبيتية . ولا يهتمون ابدا بالمصلحة

العامة . ومستوياتهم الاخلاقية منحطة وسافلة. كل واحد مستعد لالحاق الاذى بالآخرين . المهم الا يصل الاذى الى بيته.

القاضي ليابكين ـ تيابكين ، قرأ خمسة كتب أو ستة . ولهذا يعتبر نفسه مفكرا حرا . يتعشق الاحاجي ، لذا تراه يعطي كل كلمة من كلماته وزنا . لايهتم بالنظام في دائرته . واعتاد على الكذب وعدم تطبيق القانون والنظام . لايفرق بين الحيقية والزيف.

الرشوة بالنسبة له شكل من أشكال الهدايا.

أما زمليانيكا ـ فهو القيم على شؤون المبرات ، ولكنه لايهتم بالصحة العامة وبالنظافة . يؤمن أن الادوية لاتقدم ولا تؤخر . ولذلك فلا يقدم الادوية للمرضى ، لان المريض اذا انتهى عمره فسيموت ، وان كتب له الشفاء ، فسيشفى ، ولا علاقة للدواء بالمرضى وبالشفاء . يقدم زمليانيكا على كل الاعمال الحقيرة والسافلة . ويقدم على النميمة على زملائه ، بحجة حبه للمصلحة العامة وللوطن.

أما خلوبوف ـ فهو رجل جبان ، يرتعد خوفا مثل ورقة على شجرة لاموقف محدد له . موظف مطيع ، وغير مبال لشؤون التربية . ومع هذا يلومه رئيس البلدة على انتشار الافكار الحرة بين الشباب .

شبيكين ـ مدير البريد ، رجل فضولي ، يقرأ الرسائل ، ويهتم بأخبار الناس التي لاتعنيه ، ويهوى المفاجآت . أمثاله كثيرون ، حتى في موسكو يقرؤون الرسائل . يفتح مدير البريد جميع الرسائل ويقرأها .

من هو بطل الكوميديا ؟ رأى بيلينسكي ، في بداية الامر ، أن رئيس البلدة هو بطل الكوميديا . وبعد ذلك استقر به الراي على اعتبار خليستاكوف بطلا للكوميديا . فكتب الى المؤلف « الآن أفهم لماذا تعتبر خليستاكوف بطلا للكوميديا ، وأنا أوافقك »(٧) .

فهم بيلينسكي ان خوف رئيس البلدة أجبره على صنع شبح المفتش .

كانت صورة المفتش خليستاكوف من الصور الواضحة ،التي رسمها نيكولاي غوغول . ولعل طبع خليستاكوف من الطبائع الجديدة في الادب العالمي . كانت هناك طبعا ، قبل نيكولاي غوغول نماذج من المحتالين والمتكبرين والكذابين والعشاق ، والفاسدين ، والمبذرين . وكان العمل الادبي عادة يقتصر على صفة من هذه الصفات . الا ان خليستاكوف جمع كل هذه الصفات السلبية . وأصبح رمزا للشخص ، الذي لايعرف الا العيوب مثل الكذب والاحتيال والتبذير والمجون ولعب الورق والفساد والتكبر والادعاء والعنجهية .

من هو خليستاكوف ؟ انه ساذج ومبذر ، وفارغ ، عمره ثلاثة وعشرون عاما . أحمق ، يتصف بشيء ، من الغباء ، انه أحد هؤلاء الذين يوصفون في دوائر الدولة بالتفاهة . يتكلم ويتصرف دون أي ادراك . بدد أموال ابيه الاقطاعي . قحته لاتعرف الحدود ، لانحلاله من كافة القواعد الاخلاقية والادبية . ثرثار،لا أحد يطيق سماع صوته في العاصمة ولذلك عندما وجد من يستمع اليه في الريف ، أطلق العنان لعشقه للثرثرة لانه لايكاد يصدق ان هناك من يتحمل ثرثرته. يكذب كثير، ويشرب الخمرة ونهم في تناول الطعام . « يعشق النساء كل النساء ، الصبايا والمتزوجات »(٨) .

سريع التقلب من الموقف المغامر الى الموقف الجبان ، من الكبرياء الى الاستعداد الى تقبل الاهانة . لديه رغبة كبيرة في الصعود الى اعلى السلم الاجتماعي ، لذلك يكذب بلا حياء ، مدعيا انه موظف كبير في حين أنه انسان أقل من عادي . ولقد وصفه المؤلف انه يقدم على أي عمل حقير أو طيب ، لعدم تمييزه بين الخير والشر.

يكذب خليستاكوف كثيرا ، ولكن ليس بدافع معين ، ولا من أجل تحقيق هدف معين ، وليس بموجب خطة معينة . انه أصغر من أن يصنع الخطط . انه يكذب من أجل الكذب،ومن أجل الثرثرة والعنجهية.

يتحدث خليستاكوف مع خادمة أو سيب ، كما يتحدث السيد مع العبد . فيصفه بالجنون ، ويناديه : ياخنزير : ، يا حيوان وياغبي ، مع أن أوسيب أذكى من سيده .

طلب المؤلف ان يقوم بتمثيل دور خليستاكوف ممثل قدير ، نظرا لصعوبة الدور ، لان خليستاكوف شخصية معقدة ، وليست فقط شخصية مضحكة وساذجة وغبية . فكأنه شخصيته مركبة من مجموعة شخصيات في شخص واحد . « نقد يتصف ضابط معين بصفات خليستاكوف ، او موظف معين ، أو حتى الادباء »(٩) .

يجسد خليستاكوف صفات الموظفين . فهو يطلب من الآخرين الاحترام والاخلاص والطاعة . وهذا ماكان يطلبه الموظف الكبير من الموظفين الصغار . وكان يستقبل الموظفين حسب سلمهم الوظيفي ، ويستقبل التجار حسب امكانياتهم المالية . وكانت معاملته لاي شخص تختلف باختلاف مكانة الشخص او باختلاف وظيفته . فيطرد ضابط الصف لان وظيفته صغيرة . ولا يعد زوجة صانع الاقفال بشيء ، نظرا لصغر مكانتها الاجتماعية . وأما كبار الموظفين فيعدهم بتحقيق رغباتهم. ويعد التجار بأنه سينفي رئيس البلدة الى سيبريا ، ورئيس البلدة بدوره يحلم بالحصول على لقب جنرال وعلى أموال كثيرة ، ويحلم بالحياة في العاصمة بطرسبرج.ويتمنى كل موظف الحصول على وظيفةخليستاكوف ومكانته . فهو المثال الاعلى للموظفين انه بنظرهم مثقف ، وله اتصالات واسعة ، وعلى أعلى المستويات . ويستطيع ، ان شاء ، أن يبعث الرعب في نفوس الموظفين .

فهذا هو الوجيه ، والصورة المثلى للموظف الكبير . يحسده الموظفون ويرتعدون خوفا من هيبته ، ويقول احدهم للاخر : انه انسان حقيقي ، لم أر مثله في حياتي .

فسر نيكولاي غوغول نجاح الكوميديا لانتقادها العيوب الاجتماعية والانحرافات الاخلاقية ، ولانتقادها ابتعاد الناس عن الصراط المستقيم . فهو كاتب واقعي ، لم يتطرق الى الحالات النادرة ، وانما كتب عن الظواهر الاجتماعية العامة .

« المفتش » كوميديا غير تقليدية بالنسبة لذلك الزمن . اذ كان موضوع الحب الزاميا في ذلك الوقت . ولم يعط غوغول هذا الموضوع الاهتمام الكافي . يكفي ان نتذكر رواية « النفوس الميتة » التي صدرت في عام ١٨٤٢ ، فكذلك هناك يختفي موضوع الحب . لان المهم بالنسبة للمؤلف هو البعد الاجتماعي والاخلاق ، والنفسي . وفسر المؤلف سبب غياب موضوع الحب في « المفتش » بأن الناس في وقتنا الحاضر ، يفكرون بالوظيفة الجيدة ، والمال ، وبالزواج المربح ، أي ان الزواج أصبح صفقة تجارية ، وبالمنصب ، اكثر من تفكيرهم بالحب(١٠) .

أجمع النقاد على أصالة كوميديا « المفتش » فلقد صورت شرائح اجتماعية متعددة . صورت رئيس البلدة ـ الذي يرمز الى القيصر نفسه . وصورت المفتش المحتال ، والقاضي ، ومدير البريد ، والطبيب ، والمدرس ، والشرطي ، والخادم ، والزوجة المستعدة لخيانة زوجها ، والجاهزة لاداء جميع الخدمات ، كما يصفها ، خليستاكوف في رسالته الى صديقه ، ويصور التاجر ، اي يصور روسيا بكاملها . ولقد رمزت ، المدينة التي تجرى فيها الاحداث الى روسيا . ويرمز المفتش الحقيقي الذي يظهر في نهاية الكوميديا ، الى الوجدان ، الذي يظهر لمدة قصيرة .

وبطل الكوميديا الحقيقي ، ليس رئيس البلدة ، وليس المفتش ،وانما هو الضحك والسخرية . فكما هو واضح،لايوجد في الكوميديا كلها شخصية ايجابية واحدة ، لكي نسميها بطلا لها .

الكوميديا أصلية ، ليس لان موضوعها جديد . اذ أن الموضوع لم يكن جديدا . فكما نلاحظ في المسرحيات الاغريقية، يستقبل الناس شخصا على أنه شخص آخر . على سبيل المثال في مأساة « أوديب الملك » لسوفكليس الذي عاش مابين (٤٩٦ ـ ٤٠٦ قبل الميلاد) يقتل أوديب والده ، دون أن يدري أنه أبوه . ويتزوج والدته دون ان يدري انها امه. اذا ، هذا الموضوع مطروق من قديم الزمان ، منذ أكثر من الفي عام ، منذ أيام الاغريق . ولكن الجديد هنا الرموز . المفتش ما هو الا الوجدان استيقظ لفترة وجيزة في بلدة يعمها الفساد ، ترمز الى روسيا ،الغارقة في الفساد من راسها الى أسفلها ، من القيصر حتى الخادم .

واعطى المؤلف هذه الصورة المظلمة لروسيا ، علما بأنه من انصار النظام الملكي . الا انه صور ، فصدق في تصويره . حاول المؤلف اثارة الضحك دون اللجوء الى اسلوب التهويل والتضخيم ، فصور العيوب ، كما هي ، واستفاد من تجربة غريبياذف ، وبوشكين .

اهتم المؤلف كثيرا بالمشهد الاخير . اذ انتهت الكوميديا بوصول رجل الشرطة ، الذي ابلغ رئيس البلدة بوصول المفتش الحقيقي . وكان المشهد الاخير صامتا . اذ وقعت كلمات الشرطي عليهم كالصاعقة . فانطلقت أصوات الذهول من حناجر النساء دفعة واحدة وجمد الجميع ـ في الوسط رئيس البلدة على شكل عمود ، وارتسمت على وجوه الضيوف علائم التهكم مرتبطة مباشرة ، برئيس البلدة ، الذي كان يحلم بالانتقال

الى بطر سبرج ليحصل هناك على ترقية،وبوساطة من المفتش ، ويستمر المشهد الصامت اكثر من دقيقة ونصف .

كان المسرحي العظيم نيكولاي غوغول واقعيا في رسم الشخصيات. فمثلا خليستاكوف في البداية يتردد في قبول الرشوة ، ويأخذها على أساس أنها قرض ، وبعد ذلك ، اي في المرحلة الثانية ، يأخذها ، دون تردد ، أما في المرحلة الثالثة فيطلبها دون مقدمات . رئيس البلدة يتحدث مع المفتش المحتال بكل رقة ولطف واحترام . وحتى مع خادم المفتش يتحدث بلطف ، ويسميه صديقا في حين يتحدث مع الآخرين بكل خشونة. رئيس البلدة شجاع مع موظفيه ، وجبان مع المفتش ، يطلب منه الا يدمر حياته . ان طبائع الشخصيات هنا تتشكل وتتكون حسب المواقف والاحداث ، أشخاص لايعرفون الا المصلحة ، ولذلك يتلونون حسب الموقف والمصلحة . هنا لاتوجد فلسفة وأفكار ، وأشخاص عبيد لهذه الافكار ، كما حدث ، فيما بعد ، في روايات دوستيفسكي (١٨٢١ ــ ١٨٨١)على سبيل المثال راسكولينكوف ، بطل الجريمة والعقاب (١٨٦٦) عبد لأفكاره وكذلك ايفان كارامازوف في رواية « الاخوة كارامازوف » (١٨٨٠)أيضا عبد لأفكاره ، في كوميديا غوغول لاتوجد أفكار ونظريات ، ولا يقوم صراع بين أنصار هذه الفكرة او تلك . وانما العالم هو عالم المنفعة وحسب .

تركت هذه الكوميديا آثارها على المسرح الروسي ، ولا سيما على مسرح ألكسندر أوستروفسكي،وعلى مسرح ليف تولستوي(١٨٢٨ــ١٩١٠) وعلى مسرح أنطون تشيخوف (١٨٦٠ ــ ٩١٠٤) وعلى مسرح مكسيم غوركي (١٨٦٨ ــ ١٩٣٦) . وكذلك على المسرح العالمي . وما زالت تعرض بنجاح ، حتى يومنا الحاضر ، في معظم عواصم العالم .

* * *

المصـــادر

(١) نيكولاي غوغول . المؤلفات الكاملة . المجلد الثامـن . دار أكاديميـة العلـوم السوفيتية . ١٩٥٢ ، ص . (٢٦٨) .

(٢) المصدر نفسه ، ص . (١٨٦) .

(٣) نيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملـة . المجلـد العاشر . دار أكاديمية العلـوم السوفيتية ص . (٢٦٢ ــ ٢٦٣) .

(٤) المصدر السابق . ص . (٢٧٥) .

(٥) نيكولاي غوغول . المؤلفات الكاملة . المجلد الرابع عشر . دار أكاديمية العلـوم السوفيتية ص. (٣٤ ــ ٣٥) .

(٦) بيلينسكي . مختارات في ثلاثة مجلدات . المجلد الاول . دار المؤلفات الابداعية، ص . (٤٨٨) .

(٧) بيلينسكي : المؤلفات الكاملة . المجلد الثاني عشر ، (١٩٥٦ ص . ١٠٨) .

(٨) ڤيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملة . المجلد الثاني عشر ، دار أكاديميـة العلوم السوفيتية ، ١٩٥٢ ، ص . (٣٩) .

(٩) نيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملـة . المجلد الرابـع . دار أكاديميـة العلـوم السوفيتية ، ص . (١٠٠ ــ ١٠١) .

(١٠) نيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملة ، المجلـد الخامس دار أكاديميـة العلـوم السوفيتية ، ص . (١٤٢).

عنترة بن شداد العبسي في السيرة والمسرح

• الياس سعد غالي

لقد حفظت في صغري أبياتا كثيرة من شعر عنترة قبل أن أتعلم القراءة لكثرة ما سمعت المرحوم والدي وهو يرددها ، مثل:

لايحمل الحقد من تعلو به الرتب
ولا ينال العلا من طبعه الغضب
حكم سيوفك في رقاب العذل
واذا نزلت بدار ذل فارحل
سكت ففر أعدائي السكوت
وظنوني لأهلي قد نسيت
انا في الحرب العواني
غير مجهول المكان

وقرأت وأنا طالب سيرة عنترة مرارا وقصة حياته وديوانه وقصائد ومقالات عديدة لشعراء وأدباء امتدحوه وامتدحوا مؤلف مسرحية «عنتر» الشاعر شكري غانم(١) الذي كتبها بالفرنسية بالاضافة الى شذرات نشرت في الصحف والمجلات منها .

قول لا مارتين : « عنتر الراعي والمقاتل والشاعر في آن واحد ، انه شاعر الحماسة كهوميروس، والشاكي مثل أيوب ، والعاشق مثل تيوكريت والحكيم مثل سليمان » (لامارتين : رحلة الى الشرق الجزء الاول ص ٤١٠ ـ مكتبة هاشيت ـ ٧٩ جادة سان جرمان باريس ١٩١٣) .

والشاعر القروي :

للسلم نحن كما علمت وللوغى
منا المسيح أتى ومنا عنتر
(الديوان ج١ ص ١٩٨٣/٤٤١)

وناصيف اليازجي :

ان لم يكن (عنترة) أفرس الفرسان عن ثقة
فانه دون شك أشعر الشعرا
(الديوان ، النبذة ٣ ص ١٩٠٣/٩٨)

والخوري نيقولاوس صائغ :

ما ان ترى لك مهربا منه (الموت) لو
أنك عنترة العبسي في كراته
(الديوان)

وخليل مطران :

يا أمة تاريخها حافل
بالآي من مبتدأ الادهر
من عهد « قحطان » تباعا الى
« قيس بن شيبان » الى « عنتر »
(كتاب مهرجان خليل مطران ص ١٩٥٩/٢٠٣)

ما كان عنترة في القوم غير فتى
يرى لهم مايراه قادة الامم (٢)

لقد سبقت « محمود تيمور » الى جمع ما استطعت جمعه مما يتصل بموضوع « عنتر » في خلال مدة طويلة (محمود تيمور : مجلة الهلال عدد ابريل ١٩٤٧ ج٤ م ٥٥ ص ١٤٦) . واطلعت في أثناء ذلك على مسرحية « عنتر » لشكري غانم ومسرحية « عنترة » لشوقي ١٩٣٢ ، وخطر لي ان أقارب بينهما ففعلت لكنني ما حاولت نشر دراستي هذه تهيباً ككل كاتب مبتدىء !...

وخطر لي مرارا ان أترجم مسرحية غانم لاني وجدتها أولا وأخيرا أفضل من كل ما قرات عن عنترة عدا السيرة . لكنني ترددت كثيرا . أأترجم الى العربية مسرحية كتبت بالفرنسية عن عنترة وسيرته ترجمت الى عدد من اللغات الاجنبية ؟ ووقعت عيني يوما وصدفة في مكتبة صديق لي الأستاذ وديع أبو حديد على ترجمة مسرحيةغانم بالتركيةقام بها عزت مليح سنة ١٣٢٧ هـ ، مع ان السيرة مترجمة الى التركية أيضا ، مما حفزني عندئذ الى ترجمة مسرحية « عنتر » غانم الى العربية ، هذا بالاضافة الى أسباب أخرى(٢) .

ان سيرة عنترة عزي وضعها مرة الى الاصمعي (ـ ٨٣١ م) ومرةالى يوسف بن اسماعيل المصري (ـ ٩٩٦ م) ومرة أخرى الى أبي المؤيد بن الصائغ الطبيب العراقي الملقب بالعنتري لكثرة اهتمامه باخبار عنترة وهو من أدباء القرن الثاني عشر ، والسيرة طويلة في عدة مجلدات مما يحول دون مطالعتها ولم تغن عنها الافلام والمسلسلات الكثيرة في السينما او التلفزيون . أما مسرحية شكري غانم(٣) فهي على قصرها أفضل موجز لها ، وهي مع ذلك أصدق وأقرب مايكون الى الحقيقة ، حقيقة السيرة وحقيقة التاريخ أيضا مع المحافظة على أهم حوادث السيرة وصفاتوطباع ابطالها وشخصياتها مما افتقر اليه كل ماكتب عن عنترة أضف الى ذلك

تنبؤه بمجيء النبي وبنهضة العرب وفتوحاتهم(٤) ؛ أفلا يخلق بالعرب قبل سواهم ان يطلعوا عليها ويتعرفوا الى ماكتب المؤلف شكري غانم وما هدف اليه في سبيل تحقيق تلك الغاية النبيلة وذلك الهدف البعيد العظيم :

« ان تكون البلاد العربية متحدة يحكمها سيد وحيد » . وان يكن الملك المنذر قد سبق في السيرة جميع المتحمسين المخلصين الى تحقيق ذلك الهدف اذ قال : « اقامة دولة العرب واذلال عباد النار واللهب (السيرة المجلد ١ ص ١٣٥) ؛ وقال عنترة : « انا عنترة العبسي فارس العرب » (السيرة م١ ص ١٣٤) .

وقال المستشرق دى برسوفال : « يرى المطالع في سيرة عنترة صورة أمينة لحياة عرب البادية الذين لم تتأثر اخلاقهم بكرور الزمن . ففيها يرى صفاتهم جميعها مصورة بكل دقة من اكرام للضيف ورغبة في الإيثار وحب وسخاء وحماسة تدفعهم الى الغزو والنهب وشغف طبيعي بالشعر »(٥) .

وللدكتور افرام البستاني راي جدير بأن يذكر : « ان شخصية عنترة في القصة خالية من الشوائب ، ومثل أعلى للفارس الكامل ؛ تبدو لنا في مجلدات القصة الكبيرة المشهورة بين جميع الناطقين بالضاد المعروفة بسيرة عنترة تملأ أقسامها فخرا وحماسة وكرم اخلاق ونبالة مقصد وتسمو بمطالعيها الى أشرف العواطف اذ تسير بهم على آثار ذلك العبد صاحب النفس الحرة الابية »(٦) .

ان سيرة عنترة في متناول كل الايدي واظن ان ما من مكتبة تخلو منها وقد اطلع عليها من اطلع او شاهد في السينما او في التلفزيون أفلاما ومسلسلات عديدة ترويها ، ولكن لابد في هذا المقام من الاشارة الى اهم حوادث السيرة التي استوحاها شكري غانم في مسرحيته مع ابتعاده عن ترديد ماقاله عنترة نفسه في شعره وان تكن روح السيرة بادية في المسرحية

وتنم عنها أشعار شكري غانم بصورة عامة كاعتراف عنترة بفقره وتعففه عند المغنم . ، الشيء الذي جهله او تجاهله مراجع الترجمة الـ د . صالح الاشتر فاساء الى المؤلف ومسرحيته والى الترجمة...

اسمح لنفسي بان أنقل هنا رايا في مسرحية شكري غانم لاديب معروف هو فيليكس فارس مؤلف كتاب : « رسالة المنبر الى الشرق العربي »(٧) جاء فيه :

« منذ خمس عشرة سنة مررت بباريس وتسنى لي أن أقابل فيها صديقي ونسيبي المرحوم شكري غانم الشاعر اللبناني العبقري المشهور فدعاني الى شرفته الخاصة في الاوبرا لحضور تمثيل روايته « عنتر ابن شداد » .

شهدت الرواية وانا الى قرب مؤلفها وكنت استصحب معي نسخة منها لأتلوها بينما يتغنى الممثلون بأشعارها فما فاتني معنى من معانيها . ومضت السهرة وعلية القوم من الفرنسيين يصفقون للاشعار الرائعة التي كان ينشدها عنترة العبسي بلغتهم ونبرات الحانهم ، وقد اكرهت لأشارك القوم باعجابهم على أن امحو من حافظتي كل ما أعرفه عن عنترة وكل ما أحفظ من اشعاره ولكن عند نهاية التمثيل لم أملك نفسي من مصارحة شكري غانم فقلت له :

أن ما استحقه عنترة من اعجاب القوم انما حق لك جله ان لم اقل كله . فاستغرب الشاعر وطلب الايضاح.

فقلت : انك نفخت روح شكري غانم في هيكل عنترة بل انتزعت العبقرية منه لتحشوه بعبقرية الفرنسيس ، ولو ان عنترة لم يكن الشاعر الذي نعلم ولو أنه لم يترك للادب العالمي من الهام الصحراء ما صور فيه جميع وقائعه ، لكان هنالك مايبرر امداده بروائع خيالك ؛ ولكن عنترة ملأ التاريخ شعرا وانت لم تأخذ بيتا من ابياته او معنى من معانيه .

ابتسم شكري ابتسامة لم يكن فيها شيء من المكابرة وسكت.

الد . صالح الاشتر في مقدمة ترجمة مسرحية عنترة لشكري غانم التي كلف مراجعة ترجمتهالخص فصولها الخمسةواخذ عنه يوسفحسن نوفل في مقالة : « تيار مسرحي بين شكري غانم واحمد شوقي » محتوى فصول المسرحية الخمسةواضاف اليه اشياءاقتبسها من المسرحيةذاتها.

ففي المشهد الاول من الفصل الاول نشاهد جماعة من الرعاةيتحدثون عن عنترة وشجاعته وكيف فتك بالفرسان الذين غزوا بني عبس في غياب ملكهم ومعظم رجال القبيلة وكيف تغلب عليهم وانقذ القبيلة والسبايا ومنهن عبلة .

اذن شكري غانم بدأ مسرحيته بعد أن تحرر عنترة من العبودية حسب السيرة بوعد من والده شداد وبوعد من عمه مالك ابي عبلة بان يزوجه اياها اذا انقذها من الاعداء . لم نجد لهذا الحديث الذي جرى بين عنترة وشداد ومالك من مثيل خيرا او اروع مما كتبه الاستاذ محمد فريد ابو حديد في « قصة ابي الفوارس عنترة ابن شداد »(٧) . فاختصر غانم وصرف النظر عن قضية تحرر عنترة وظل يعتبره من العبيد انما هو بطل القبيلة الصنديد انقذ القبيلة من الدمار ، وسكت عن الشجار الذي وقع بين عمارة وعنترة وتدخل الملك زهير والقضاء على عنترة بالعودة الى رعي الجمال وترك القتال فبنو عبس لايحتاجون اليه ، فتعهد عنترة بالقيام بذلك خوف ان يبعد فيحرم من رؤية عبلة . وفي السيرة يخبر الملك زهير رجال القبيلة بقدوم بني طي لقتال بني عبس في عقر دارهم ودعاهم الى الاستعداد لملاقاة الاعداء بعيدا عن القبيلة . فاختلفوا في الطريق ووصل بنوطي الى ديار عبس وهاجموهم فركب شاس وقيس ولدا الملك زهير وبنو قراد الذين تركوا لحماية القبيلة من كل طارىء وما لبث بنو عبس ان تقهقروا امام ذلك العدد الكبير من الاعداء . ونصح شيبوب اخاه عنترة بان

القوم سيحتاجون اليه فلا يقبل بمساعدتهم مالم يلحقه ابوه بالنسب . . . وقال مالك ابو عبلة لأخيه شداد : ويلك يا أخي اين عبدك عنتر لماذا لم يحضر في هذا اليوم المنكر ؟ فقال له شداد : اسكت يا مالك ودع عنك قول المحال فوالله ماتركت لنا مع عنتر مجال . . . ومع ذلك فقد توجها الى عنترة الذي شوهد يرعى ابل شداد فاستنجدا به فابى عنترة وذكرهما بما الحقا به من اهانة ومذلة حتى اضطرهما الى الاذعان والقبول بعد أن اعترف شداد بأبوته لعنترة ووعد مالك بتزويج ابنته عبلة لعنترة اذا انقذها من أيدي الاعداء . لقد أغفل شكري غانم كل هذا وروى فقط حديث الرعاة ووصفهم شجاعة عنترة الذي انتصر على المغيرين « ولم يبق مع احد عقالا »(٩) . تأخذ الزعماء والرعاة يلحون على عنترة بالافصاح عما يريد مكافأة له فهم جميعا على استعداد لتحقيق رغباته . فيصيح عمارة قائلا :

« ولكن اما ترون حقا انكم تسرفون في الظن بمانحن مدينون به لهذا الرجل ابن الامة الغريبة ولقد كان حتى الامس راعيا مغمورا . فعنترة بخدمته ايانا انما يقوم بواجبه . فاكرامه هذا الاكرام يؤدي الى حرق هيبتنا ونفوذنا . وأنا أقول بلا مواربة على الراعي أن يبقى راعيا مهما صنع . . . فينتصر لعنترة الرعاة وشيخهم الذي قال : من خطل الرأي اغضاب رعاة بني عبس وكلكم بحاجة اليهم . آباؤكم رعاة كانوا والرعي كان مهنة اجدادكم الوحيدة . . . فلماذا تحتقرون الذين خلفوهم ؟ . . . العربي ينشأ راعيا فهو اذن حر أبي !

واخيرا يعترف عنترة بأمنيته . . :

« انه لايريد القابا ولا غنى . . . ولا يطمح الا في شيء واحد ، ولا يريد من الدنيا سوى عبلة ! . .

ويصرح عنترة لمالك وجماعة الزعماء والرعاة بأنه اذا تغلب على الاسود منذ ذلك اليوم الذي وعى فيه حبه لعبلة، أو صير الآساد مراعي لمواشي بني عبس، واذا صنع تلك الاعجوبه فاعاد بقوته الى بني عبس هيبتهم القديمة فما ذلك ليزيد ثروته — فهو فقير وأهله فقراء كما يعلم الجميع — بل لاجل عبلة ليحملها على احترامه وتقديره، وليكون أعظم رجل كما انها أجمل امرأة!».

ويعمد مالك الى الحيلة والخبث والدهاء فيقبل بان يزوج عنترة ابنته عبلة. ولما طلب عنترة منه ان يفصح عن المهر الذي يطلبه لابنته قال مالك لعنترة:

«لا أطلب منك شيئا اذ انك لاتملك شيئا، فماذا تريد ان أطلب؟» فتحمس عنترة وقال لمالك:

«نعم تكلم بلا وجل وبدون مراعاة لثروتي الضئيلة. ان مهر عبلة يجب ان يعادل جمالها وحبي لها وعزة نفسي أيضا. فمهما سمت رغبتك ومهما كانت واسعة وجنونية فاني أقبل بها سلفا. ان طمعك من اجل عبلة لن يبلغ المكانة التي أحلها فيها من السماء».

فوافق مالك قائلا:

«للفتيات عندنا اغنية بسيطة ولا شك في انك تعرفها... ماحصلت فتاة قط على ماصورته تلك القوافي العسجدية».

ويدعو مالك الجارية سلمى لتنشد الاغنية التي أشار اليها مالك فتنشدها:

النياق العصافيرية

ذوات الاطواق اللازوردية

والاوبار الثلجية

سوف يأتيني بها
ذاك الذي سيحبني
لتسير في موكبي

ويجيب عنترة :
سأحقق الاغنية
ان عبلة في نظري لأثمن وأفضل من ذلك كله

وتستمر الجارية في الانشاد باشارة من مالك
لاجل شعوري السوداء
المرصعة بالكواكب
أريد من الكمي الذي احبه
ان يسلب ملك العجم
الاكليل الهلالي
ويصنع منه تاجا لي

الراعي الشيخ : ايها الامير ماهذه الا اغنية . . .

عنترة:لابأس ان فاها لابد ان يكون ترنم بها احيانا وهكذا يكون حبي قد حقق حلما تغنى به شاعر .

عنترة يخاطب مالكا :
واذا جئت بهذا المهر ؟

مالك : قسما عبلة تكون عند ذلك لك .

عنترة : وما المدة التي يضمنها لي قسمك؟

مالك : ست سنوات

عنترة اول مادخل خاطب مالكا قائلا : اتيت اليك ياسيد هذهالديار واميرها لأسلم اليك أسيري وزرا .

فيجيبه مالك : لقد استلمته

يبدأ الفصل الثاني بحديث بين سلمى وعبلة.

عبلة : « منذ خمس سنين وأنا أنتظر (عودة عنترة) . . . ان يوم عذاب يعدل عمرا كاملا . لقد فني عزمي ومات ايماني ايضا بعد هذا القلق المض الطويل . . . لم يأتني خبر عنه . . . »

تحاول سلمى تهدئة خاطر عبلة وبعث الامل في نفسها.

سلمى : « لاشيء يامولاتي افضل ولا أكثر ايناسا من سماع اسم عزيز يردد بلا انقطاع . لدى ذكره كل شيء يتلاشى ، الحزن والشك والهم ، فهذه الاشياء وأمثالها طيور شؤم وذلك الاسم هو السماء وكل شموسها . »

اسم الحبيب الذي نهمس به
بلا ملل
يتغلب على الالم المستمر
حتى يزيله
اسم الحبيب الذي نهمس به
عند الرقاد
يسكن الم الليالي
الذي يضنينا

عبلة : عنترة . . . حقا ان هذا الاسم يحمل بذاته كل شجاعة . . . لقد كنت اتلفظ به والدموع تبلل وجهي فكانت تجف بسرعة جفافها بهواء السماء . آه يا حبيبي ان اسمك حلو كالعسل.

سلمى : اسم الحبيب الذي نهمس به
بحرارة
يعطي عذوبة القبلة
من دون حرقتها

عبلة : يا أيها الاسم العذب انك تتضوع في فضائي مثل طيب خالص فاتنشقك وانبلك حالما أتلفظ بك . ولك على شفتي الملتهبة عندما تمر بها مايشبه طعم القبلة .

سلمى : اسم الحبيب الذي نهمس به
بشغف
يجعل ساعة الرجوع السعيدة
قريبة واكيدة

عبلة : اجل : ارجع ياعنتر ، لقد قلت لي : « لا تجزعي ياعبلتي ، ان مجني مصنوع من صورتك المقدسة فانتظريني » . ومنذ قرابة خمس سنين وأنا انتظرك ، فارجع اني أمد اليك ذراعي اللتين ما ضمتا منذ سفرك غير طيفك » . . .

في المشهد الثاني يدور الحديث حول عودة عنترة ظافرا وكيفية التخلص منه :

مالك وعمارة يتبادلان الراي في تكليف وزر الأسير الذي أسلمه عنترة الى مالك يوم سفره في طلب المهر . لقد امر مالك وعمارة بسمل عيني وزر وقالا له ان عنترة هو الذي أمر بذلك وأضاف عمارة انه قال لوزر أيضا ان عنترة يبيع وطنه وانه مدين بنجاحه الى هذه الخيانة الفظيعة وانه سيقول له : ولو لم يفقأ عنترة عينيك ، افلا يظل في نظر كل عربي محب لحريته ذلك الخائن الذي يريد ان يبيع بلاده ويسلمها الى الاعاجم؟ فصدقه !

ويظهر وزر على المسرح وهو يقول :

لقد طويت خيمتي ، والربوع العزيزة التي شهدت قديما فمالي تركتها قفراء . معين دموعي نضب تحسرا انا الشريد ومنشد الاشعار .

عمارة يقترح على مالك ان يبلغ ابنته موت بطلها . ويحاول مالك عبثا اقناع عبلة بعدم جدوى انتظارها عنترة وان عمارة الامير مستعد للزواج منها وهو لها أهل . فترد عبلة على أبيها بأنها تحب عنترة وانها ترفض كل مقترحاته قائلة :

« قل لي يا أبي انك تعتقد في اعماق نفسك انه يجب علي ان أبقى خطيبة الغائب فأصدقك ! قل لي اني لو كنت ترددت لحظة لحملتني على الوفاء له .

قل لي أن من الجريمة ان نتناقش في عهد مقطوع بينما يخاطر بنفسه ويناضل ليبقى أمينا له . قل ما شئت ولكن لا تدعني أشك فيك يا أبتاه!

وتوجه عبلة كلامها الى عمارة قائلة :

كل مابي منذ خمس سنين يعلن لك الجواب وهاكه ايضا : أحب عنترة ، أحب عنترة ، الجميع هنا يعرفون ذلك وأردده على مسمع من يريد ان يسمعه مرة أخرى ، أحب عنترة ، أحب عنترة ، هو وحده صالح وحنون ونبيل وعظيم وقوي جسما وقلبا . أحب فيه شجاعته كما أحب عذوبته ، أحب فيه احترامه الضعيف والمرأة . هو ذلك الاسود احب فيه بياض نفسه .

وفي المشهد الرابع تظهر عبلة وسلمى ثم شيبوب ثم عنترة : فرحة اللقاء ...

وفي المشهد الخامس يظهر عنترة ومالك والراعي الشيخ والزعماء والمحاربون والرعاة ؟ :

مالك : أنا سعيد برؤيتك يا ولدي.

ـ ويخاطب الجميع ـ :

لنحتفل بهذا اليوم احتفالا لائقا ...

أتمنى لك قدوما سعيدا . – (وكأن مالكا قد تبدل لرؤيته القافلة التي جاء بها عنترة مثقلة بأحمالها بالاضافة الى النوق العصافيرية) .

في الفصل الثالث استعدادات للاحتفال بزفاف عنترة .

وفي المشهد الثاني يقص شيبوب على الرعاة أحداث رحلة عنترة الى مكة وتعليق عنترة معلقته على جدران الكعبة المقدسة ، والى بلاد العجم وتأثير عنترة العربي في عقول عبدة النيران بعد ان قهرهم يوم كان في خدمة المنذر كما جاء في السيرة وانتصار عنترة بشعره هذا الجيش الرنان المقاطع الذي اسلم مقاد العجم الى الشعراء العرب . . .

ويسأل الراعي الشيخ شيبوب :

« أصحيح ان عنترة يبشر بدين جديد ؟ »

ويجيبه شيبوب ؟

« لست أدري ، ان رجلا سريا هو الامير ابو طالب استقبل عنترة في مكة استقبالا جميلا ، جميلا جدا كاستقبال الامراء ، وحدثه رجل عراف عن نسيب لهذا الامير يعيش كما يقال في الصلاة والصوم ويقرأ في السماء مستقبل البلاد العربية :

الراعي الشيخ : « ومن هو هذا الرجل ؟ »

شيبوب : « قال لي عنترة انه الحكمة متجسدة وأظن ان عنترة يعلل النفس بالعودة اليه ليراه ثانية » .

الراعي الشيخ : « وما اسمه ؟ »

شيبوب : « محمد »(١٠) .

وفي المشهد الثالث يسأل الراعي الشيخ عنترة :

« أصحيح مايشاع أنك راحل ؟ » .

عنترة : « غدا ... عندي واجبات مقدسة هي التي ترسم لي طريقي » .

الراعي الشيخ : « والى أين أنت ذاهب ؟ »

عنترة : الى مملكة بدأت تتأسس ولا يلبث سناها ان يبهر العالم » .

في المشهد الاول من الفصل الرابع يشاهد عمارة وهو يبحث عن مكان يخفي وزرا الذي صمم ان يغدر بعنترة بسهم مسموم . وقاد القدر عنترة وعبلة الى الجلوس على صخرتين قريبتين في متناول مرمى السهم وهما يتبادلان أحاديث الحب . ويرمي وزر حجرا في مجرى السيل ليجذب عنترة نحوه .

وتسمع عبلة وقع الحجر فتضطرب . ويذهب عنترة ليتحقق . ورمى وزر ببعض الحجارة الكبيرة في مجرى السيل ، فوثب عنترة الى الضفة وصاح بصوت هائل :

من هنا !

فيرمي وزر سهمه باتجاه الصوت . وينزع عنترة السهم من كتفه ويصيح : « الويل لك » .

ويهرع شيبوب ويسأل أخاه : « ما الخبر ؟ »

فيجيبه عنترة : « رجل مختبىء هنا في العليقة ... جئني به بسرعة ولا تسيء معاملته » .

ويثب شيبوب الى الجهة اليمنى ويختفي بين الصخور .

عنترة يخاطب عبلة : ان جرحي صغير ... جسمي طافح بمثل هذا الخدش فاطمئني وهدئي روعك فهذا الامر لايستوجب فزعا ولا غضبا.. ارجعي بسلام واستريحي وتبسمي كلما خطر لك ان عنترة قد خاف ... وأنا سأنتظر أخي ...

وفي المشهد الثالث يتساءل عنترة : « أعربي » هو ؟ لا ...

لقد كان الغادر كالذئب قابعا في ظل هذه الصخرة ، انه لأعجمي اذن ! أجل !

ويظهر شيبوب وهو يصيح :

« تقدم ! أقطع الرعب ساقيك ؟ مادام ان الحياة عزيزة عليك فلمَ أرسلت سهمك ؟ ...

يخاطب عنترة ؟

« ما كان يرى الصخور ولا العليق ولا الحفر ... لقد حجب وجهه ولم ينبس بكلمة ... لقد حملته تقريبا.

« لم يهرب بل كان جالسا قرب صخرة ولما دنوت منه طعن نفسه بسهم » .

« وينزع شيبوب البرقع الذي كان وزر يستر به وجهه بسرعة ، وينظر اليه ويصيح :

آه ، وزر !

عنترة : وزر ! انت حالم ، لا !

شيبوب : هـو هـو

عنترة : هو الفارس الشريف الذي عرفته قديما ؟

(يحدق عنترة فيه هنيهة)

هو حقا.ماهذا ! انت تتستر بالظلام لتقترف غدرا جناية خسيسة دنيئة لايعرفلها مثيل فيبلاد العرب ! آه أنت وزر تسقط الى هذا الدرك؟ ماذا صنعت برمحك وسيفك ؟ استر وجهك فخيرا تفعل ، وجه جبانكريه المنظر دون شك ... تنتصب وترفع عينيك هاتين العينين الباردتين المملوءتين عارا ، ام المتعطشتين لارتكاب جرائم اخرى ؟ تكلم !

وزر : عيناي فارغتان أما قلبي فطافح بالحقد . . .

عنترة : لماذا وعلى من ؟

وزر : عنيك أنت فلا تتجاهل . . .

انظر اذن هذا جوابي : هاتان العينان المطفأتان المفقوءتان ، هاتان الحفرتان السوداوان القبيحتان ، آه ، تدعوني جبانا ياعنتر ، وأنت الجبان !

عنترة : لم أفهم ما عنيت . تغلبت عليك قديما وأنت فارس مسلح فاستسلمت لي أنا الراعي البسيط ، لا أزال اذكر حتى الآن اني رحلت عن الديار مساء ذلك اليوم ذاته بعد ان اسلمتك الى أيد اخرى . اني اجهل ماذا صنع بالاسير بعد ذهابي .

وزر : اذن . . . لست أنت . . . آخر من أمر بسمل عيني ؟

عنترة : لا ، أؤكد ذلك ، ماكنت لأعرف أن أسيء معاملة ضعيف عاجز . . . .

أما ان يصب جام الغضب على المغلوبين وان تحبس نفوسهم وراء الاجفان وينزع منهم حقهم في النور ويصير اسير مقدس في عداد الاموات وهو حي ! لا ! لا ! قسما بهذا الهلال الساطع المتصاعد الى العلاء لا أريد ان يلطخ اسمي بتهمة كهذه وأن أجرد من الرحمة هذا الشيء الوحيد الذي هو مجد رجال الحرب وفخرهم وعذرهم فهل تصدقني ؟

وزر : أصدقك ... نعم ، وأود الا اصدق ! اني ابحث في قلبي وفي ذاكرتي ... لقد كان لدي أسباب أخرى عظيمة جديرة بأن ابغضك من اجلها ! ... مهلا ... لقد قيل لي : لو لم يفقأ عنترة عينيك ولو لم يكن جلادا ، أفلا يظل في نظر كل عربي محبا لحريته ذلك الخائن الذي يريد ان يبيع بلاده ويسلمها الى الاعاجم ؟

فهذا ما أعرفه عنك منذ أكثر من سنتين . ان جريمتك كانت تكبر وتتسع بلا حد جاعلة كل تعد وكل عنف ضروريين يهون ازاءهما الاعتداء علي فحقا ما فقد العينين بل ما فقد الحياة في نظر العربي عندما تكون القضية قضية انقاذ البلاد العربية ؟!

عنترة : يا للغرابة كم يجيدون تشويه الحقيقة الجميلة .... اني أريد بكلمة ان ازيل الشك الذي في نفسك . لقد كنت قديما صديقا للملك المنذر .... وعرفت انت أيضا نيات هذا الملك وأهدافه.

وزر : أجل ان تكون البلاد العربية متحدة يحكمها سيد وحيد .

هذا صحيح ولكنه ماكان الا حلما بديعا.

عنترة : بالامس كان حلما واما اليوم فلا ! ...

لقد خلع الملك المنذر عنه نير انعجم ... وها انذا الآن ذاهب ياوزر للالتحاق به ... وبآخر أيضا حكمته على وشك البزوغ مثل انبثاق الفجر . السماء في داخله وروح الله يجعل كلامه خالدا . اما تشعر بان الارض مضطربة قبل هذا الكلام الذي سيمليه على الانسان اله قوي وجبار ...

أزف الزمان الذي فيه تلقي السماء سلالمها الالهية وتسمع الارض الكلام المقدس كلاما عسجديا مسبوكا في لجين المقاطع . والقبائل العربية من الصحارى اللانهائية الاطراف سوف تهب عندما يبزغ هلالها المتلألىء .

وزر : آه ! اني أشعر ، أجل أشعر بأن نفسي تستنير باحمرار فجر وبوميض لهيب . آه ! يا من خدعتموني لتلعنكم السماء !

ان سهمي لو قطع خيط حياته لكان قطع ذلك الخيط الذي تعلقت به آمال اجدادنا ، ولقطع ذلك الخيط الذي يمسك حبات الايام المقبلة ، آه ايها الخونة الذين كنتم تحفرون قبره لتلعنكم السماء مائة مرة ان قبره كان سيصير قبر بلادي ! العفو ، العفو .

ولما عرف وزر أن سهمه أصاب عنترة اصابة لاتذكر صرخ :

كفى ! آه ! اسحقني اذن تحت حجر من هذه الحجارة كما تسحق العقارب والافاعي . ادفعني عنك كرها، آه ! ادفعني بقدمك اني لا أستحق شفقة ولا رحمة اني لتعس اني لشقي ، اسحقني . . .

ولما علم وزر ان جرح عنترة أسود كاسوداد جرحه تقريبا خارت قواه وقال :

لقد قضي الامر وضاع كل شيء ، اني ابذل حياتي كفارة عن جريمتي ياعنترة ولكن اكفارة هي ! اياك أود ان أنقذ ولا أستطيع . ان نصل سهمي مسموم . . .

هيا يا عنتر اعبر هذا الشعب بأموالك وزوجتك وقومك فهناك عمارة ذلك الوغد الذي قادني الى هنا مع مئتي رجل يرقب ، يرقب موتك . . .

عنترة : أموت مثل كلب شارد جاء الى سيل وهو على آخر رمق فلم يستطع أن يثب الوثبة الاخيرة ، الوثبة العظمى ليبلغ الماء وينهل الحياة فأسلم روحه الصغيرة رغم أنفه .

ولما نظر عنترة الى جثة وزر الذي مات وكأنها النذير اليه بأن ساعته قد أزفت ، قال :

آه ! ولكن أنا أيضا خادمك أيتها السماء فمن أجلك اسعى ومن اجلك أعمل! لاتدعيني أموت هكذا ! بل دعبني اصل على الاقل الى حيث الحصاد ينتظرني !... أنا خائف ! أنا اغض الطرف امام الموت كما يغضه الوليد أمام النور ...

وفي الفصل الخامس يعمل عنترة وشيبوب على اختيار مكان مناسب لتنفيذ الخطة التي رسمها عنترة : هنا بالقرب من هذه الهوة انه مكشوف قليلا ... يجب ان يتمكن العدو حال وصوله من رؤية عنترة ميتا او حيا. اذن بالقرب من هذه الصخور ، في هذه الفرجة الواسعة ستترك حصاني الذي كنت أركبه في المعامع .

لاتبك ياشيبوب ، يجب ان تبتسم يجب ان تساعدني لأنجح ... فهذه خديعتي الاولى .

... أما عبلة فقد رأيتها قبل أن يتيح لها الضوء ان تقرأ بؤسي في ملامح وجهي . واستطعت أن أكلمها ولم يكن في صوتي شيء يدل على انها المرة الاخيرة . آه ! ان الالم امام المستقبل الذي ينهار لاقل مرارة من الدموع التي تحبس عندما القلب يقول : استودعك الله ...

والفم يقول : الى الملتقى . ولكنها ستذهب مطمئنة غير عالمة بشيء.

والآن يا صاح ، يارفيقي ويا أخي يجب هنا ان نفترق انت لتسير في هذه الطريق التي كانت امس طريق الامل وانا لأنهي حياتي واتمم واجبي.

ساعة الموت لايمكن تأخيرها فلماذا يذل المرء نفسه باظهار جشعه ، فصباح ممتلىء عملا كثيرا خير من نهار طويل فارغ ، أتبكي ؟ متى كان يبكي فارس أخلى الركاب بشرف وعز ؟

شيبوب : اني ابكي علينا جميعا وعلى بلادك وامتك وكل من سيموت بموتك ، الا رحمة أيتها السماء .

عنترة:ان مستقبل امة ووطن لايتوقف على رجل ولو كان رب المعارك أو ملك العالم . لاشيء يوقف شعبا سائرا انه يصعد وأراه يصعد من المشرق الى المغرب درجة درجة بتألق عظيم يكفهر له الكوكب الذهبي في صدر الفلك . ايهم النسور بل السنونو اذا زادت او نقصت اجنحتها ريشة ؟ ما أنا يا صاح الا ريشة .

شيبوب : ليس بالنسبة الى ذويك ياعنترة !

عنترة : حتى بالنسبة الى ذوى !

هيا اذهب !.. واسهر على عبلة يا صاح ايها الحارس الامين ...

عنترة وحده :

آه ما أقصر ساعتك ايتها السعادة البشرية ! يا غد يوم الحب ما أمرك ! اتموت السعادة اذن عندما تبرح مملكة الاحلام؟

لقد قضيت عشر سنين لكي احظى بك يا عبلة ، ويدي لاتستطيع الاحتفاظ بهذه السعادة . اني اترك الى رياح قفارنا نضارتك وصباك غير قادر على متابعة الطريق معك ...

وتأتي عبلة من المخيم راكضة وتقول لعنترة :

عبلة : آه يا عنتر ! لقد ادركت كل شيء ... فلا تخادع . ان قلبي قلب بطلة ومهما تألم فباستطاعته ان يتألم أيضا ... ليس ألما انأشاطرك مصيرك ! ...

عنترة : هاهي زهرتي المسكينة المثقلة بماء السماء صريعةالعاصفة!.

ويطمئن عنترة عبلة بأن كي جرحه بالحديد بدد كل خوف وانه أخذ يشعر بتراخي وطأة الموت . وان عليها ان تحب الكائن الصغير الذي ستلده فينتقم لـه .

عبلة : .. من أجله ومن أجلك ارضى أن أعيش .. فالوداع ..

عنترة : الوداع يا ابنة الامير ويا سليلة امة عظيمة ونبيلة يا نسرية العينين امام الخطر المحدق !

اذهبي ! ولكنك لاتذهبين وحدك ياعبلة لان نفسي تود ان تتخلص من جسدي لتتبعك ....

ويقول عنترة لأخيه شيبوب :

لنتعانق يا شيبوب ، يا أخي ورفيقي في السلاح، بلا وهن ولا حسرة لا طائل فيها حتى بلا دموع !....

سأموت دون ان يشهد أحد موتي فذلك خير وافضل ! اني استطيع الآن أن أبوح بألمي، وعيناي تستطيعان الآن ان تبكيا من غير ان تبكيا أحدا .

ايتها الشمس اذهبي الى ذوي وسيري في موكبهم وقولي لهم اني احميهم حيا وميتا .

وداعا يا حلم الحب والمستقبل وداعا !....

ويسير عنترة مترنحا وكالاعمى يبحث بيديه عن حصانه الى ان يصل اليه فيمتطيه بجهد عظيم ، ويقول:

انشري الآن ياروحي جناحيك وحلقي عاليا ، عاليا جدا الى ماوراء هذا الفلك الازرق حيث ستشاهدين الاله الواحد الاحد جالسا على عرشه والذي سيبشر بكلمته رجل سواى ، اصعدي اليه يانفسي .

انشري جناحيك وطيري .. لاتتحرك يا ابجر .. فالعدو .. حينما يصل .. يجب ان يرى عنترة .. مستعدا .

يلفظ عنترة نفسه الاخير بجهد أخير فينحني رأسه اما جسمه فيظل مستقيما مستندا من جهة الى الصخرة ومن الجهة الثانية الى الرمح الذي

يتأرجح تحت ثقل الجثة فيسبب لها اهتزازا ، عندئذ ومن الجهةالامامية اليسرى يخرج من كل صوب وبكثرة رجال مسلحون بالرماح والسيوف وفي مقدمتهم عمارة الذي يرفع نظره فجأة فيرى عنترة على حصانه وعدته تلمع تحت أشعة الشمس .

عمارة : آه ! انه حي.

الباقون يلقون سلاحهم ويولون الادبار.

حي ؟!!!..

كلهم ينهزمون وعمارة يتبعهم القهقري وعيناه مملوءتان رعبا ويأسا .

يسدل الستار

اذن لقد استمد شكري غانم مسرحية « عنتر » من التراث العربي ومن الاخبار التاريخية وشعر عنترة وسيرته الشعبية بنوع خاص. فعنترة شخص حقيقي وامه حبشية فنشأ عبدا أسود اللون واخذ منذ طفولته يرعى ابل ابيه شداد الامير العبسي . ولما كبر احب بنت عمه عبلة وفاز بحريته لما ابدى من القوة المدهشة والشجاعة الخارقة والبطولة النادرة ونقل من السيرة اغتيال عنترة ووفاته وهو على ظهر الحصان يحمي قومه حيا وميتا .

وقد روي ان النبي لما سمع قول عنترة :

ولقد ابيت على الطوى وأظله حتى انال به كريم المأكل

قال : « ما وصف لي اعرابي فاحببت أن أراه الا عنترة » (الاغاني: دار الكتب ج ٨ ص ٢٤٣)(١٣) .

وحاول شكري توجيه أحداث مسرحيته نحو توحيد القبائل العربية وجمعها تحت راية واحدة . وليس بمستغرب التزامه بقضايا امته، وعمله

على ايقاظها من السبات العميق الذي ران عليها قرونا عديدة غارقة في ظلام الجهل والتخلف والعبودية ، وقد كادت السيرة الشعبية تشف عن مثل هذه الفكرة القومية التي تحث العرب على نبذ خصوماتهم للوقوف في وجه اعدائهم صفا واحدا غير أن شكري غانم استطاع ابراز تلك الفكرة ابرازا حيا واعطاءها أبعادا جديدة فكان بذلك اديبا ملتزما الى أبعد حدود الالتزام ، واحسن الدعاية في أرقى وسط سياسي في العالم لفكرته القومية التي آمن بها ايمانا مطلقا ، وقصر دونه جميع الذين كتبوا عن عنترة دون استثناء حتى شوقي الذي لم يوفق كثيرا في تأليف مسرحيته « عنترة » وعندي ان رواية شكري غانم على مافيها من هنات كحضور شيبوب حادث موت عنترة ، وشيبوب كان قد مات قبل عنترة ، لكن شكري قد خصه بدور أساسي في المسرحية فلا يستغنى عنه لقصر المدة الزمنية مابين عودة عنترة بمهر عبلة وزفافها اليه وموته . ورواية شكري تفضل رواية شوقي أيضا بالطبعية والرقة وبمراعاة التاريخ او الاسطورة وبما فيها من دروس وطنية وأخلاقية عميقة وتحليل نفسي دقيق وعميق وبدون ابتذال : « إذا عوى الكلب . . » و « فتى عامر في كربة . » ! . . ص ١٥ و ٤٢) .

لقد جعل شوقي عبلة بطلة الرواية حقا وصاحبة الدور الاول فيها وان كانت باسم عنترة وهو بطلها . اذ هي الفتاة العربية المحبة الرقيقة الامينة والشجاعة مثل عنترة وهي علاوة على ذلك امراة سياسية بعيدة النظر . فهي التي فكرت في امتها وفي مستقبلها ، وهي التي دعت قومها والقبائل الى توحيد صفوفها وجمع كلمتها وشق عصا الطاعة وخلع نير العبودية . هي هي وحدها قامت بهذه الفكرة الخطيرة ، وهي وحدها عملت في سبيل تحقيقها فنادت :

الا بطل نلتقي حوله يفك من الرق أعناقنا .

هذا بينا نرى عنترة شوقي خاملا متوانيا متقاعدا لايهتم بالعرب ولا يخطر له البتة ان ينهض بأمته من وهدة الذل والعبودية ، دأبه سفك الدماء والبطش في الاعداء .

وسواء أخذ شوقي فكرة الوحدة العربية عن شكري ام لم يأخذها فانها في روايته باهتة باردة اذا ما قيست بها ذاتها عند غانم .

قال الاستاذ علي الجندي : « يجوز لنا ان نعتبر شخصية عنترة في مسرحية شوقي « عنترة » مظهرا آخر له ، الا ان شوقي لايبتعد كثيرا عن شخصية عنترة في تاريخ الادب ولا يخلق منه رمزا لفكرة أو قضية ... واليوم أطلع على وجه جديد لعنترة في مسرحية « عنترة » كتبها باللغة الفرنسية شكري غانم ، وترجمها الياس غالي ،وصدرت عن وزارة الثقافة والارشاد القومي في سورية بعد ان ظلت مجهولة لدينا حتى اليوم بينما ترجمت قصص ومسرحيات أقل منها قيمة بأمداد »(١١) .

وقال الشاعر الياس قنصل : « ليس بين شعرائنا القدامى من يمثل كعنترة ابن شداد الروح العربية أفضل تمثيل وأكمله ... لو وجدت سيرة هذا البطل الشاعر في احدى بلدان اوروبا او أميركا لما كان نصيبها الاهمال الذي أصابها منا ، بل ارأيناها بين الكتب العديدة التي يحملها اولاد المدارس ليتعلموا منها مع غيرها الدروس التي تعدهم ليكونوا رجالا بأتم معاني الكلمة »(١٢) .

لقد ألقى شكري غانم الخطبة الختامية في المؤتمر العربي الاول ١٩١٣ وعبر فيها عن توقه الشديد الى رؤية الامة العربية حرة سيدة نفسها متحدة يحكمها سيد وحيد لفتت اليه أنظار المتطلعين الى الحرية في كل مكان . مما يشهد له بنمو الحس القومي عنده عدم نسيانه وطنه وعروبته ـ بشكل لم يسبق له مثيل ـ رغم سني غربته العديدة عن وطنه وانصرافه

الى الثقافة الفرنسية وشعرها . وهذا الحس القومي خط بارز الملامح في مسرحية « عنترة » اذ انه وفق فيها الى بث الدعاية في باريس أرقى وأخطر وسط سياسي في العالم ، للقضية العربية ووحدة القبائل العربية كلها .

اني اود في آخر هذا البحث ابداء ملاحظة بسيطة وأقول كلمة حق أملتها علي ظروف اهمال هذه المسرحية كما قال الاستاذ علي الجندي آنفا فأشير أولا الى أن الدكتور صالح الاشتر الذي كلف من قبل وزارة الثقافة بمراجعة ترجمتي لمسرحية غانم قد أغفل عن قصد كلمة « متحدة » :

« أجل أن تكون البلاد العربية ... يحكمها سيد وحيد » فأساء بذلك الى المؤلف والى الترجمة والمترجم الى الحقيقة ، وثانيا أقول :

اذا غفر لشوقي امتداحه في ديوانه العثمانيين ، وهو يمت اليهم بسبب ، وأخذ على شكري غانم اشتراكه في المؤتمر العربي الاول في باريس ووقوفه الى جانب العرب وسعيه الى استقلال وطنه فان لسان حاله يردد قول حافظ ابراهيم ويترجم عليه :

أن يكتبوا لي ذنبا في مودتهم
فانما الفخر في الذنب الذي كتبوا .

* * *

الحــــواشــــي :

(١) شكري غانم (١٨٦١ ـ ١٩٢٩) صحافي وشاعر لبناني من بكاسين ، قضاء جزين عاش في بيروت وقضى تسع سنين في مدرسة عينطورة . وفي سنة ١٨٨٢ رحل الى فرنسا واستقر في باريس ليكون على صلة وثيقة بالاحرار الوطنيين الذين هاجروا أو نفوا من ديارهم في عهد السلطان عبد الحميد . عمل في الصحافة والسياسة فاسس «الجمعية السورية المركزية» وفي عام ١٩١٦ أصدر جريدة « لاكورسبوندانس دوريان » نشر فيها آراءه السياسية ودافع في فرنسا عن القضية العربية ووقف الى جانب العرب في الحرب العالمية الاولى مطالبا بحقهم في حياة كريمة . وبالنظر الى ماكان بينه وبين رئيس الجمهورية الفرنسية ريمون بوانكاريه وكليمانصو وغيرهما من الساسة الفرنسيين من صداقة دافع عن لبنان واستقلاله عن الدولة العثمانية .

عني بالادب والشعر بالفرنسية ونشر ديوانه « أشواك دورود » و « مسرحية زهرة الحب » التي مثلت سنة ١٩٠٤ على مسرح الاوديون و « ربع ساعة من الف ليلة وليلة » مثلت سنة ١٩٠٨ ومسرحية « الاجنحة المتكسرة » ورواية « دعد » و « النسور التسمة » و « يوسف » و « جيافور » و « تيمورلنك » و (الزير) ، غير ان شهرته الواسعة ماقامت الا على مسرحية « عنتر » التي أراد من تاليفها ايقاظ الشعور القومي واذكاء روح الشجاعة والبطولة عند العرب وتقريب الاذهان في فرنسا الى بوادر القومية العربية الاولى باحياء شيء من التراث العربي القديم .

(٢) من قصيدة لخليل مطران في ٣٢ بيتا أنشدها في حفلة تكريم أقيمت لشكري غانم ناظم رواية « عنتر » بالفرنسية ـ كتاب الشعراء الثلاثة جمع حسن السندوبي ص ٣٣٧ .

(٣) الياس غالي : ترجمة مسرحية « عنتر » لشكري غانم بالعربية ١٩٦٣ .

(٤) يوسف داغر : معجم المسرحيات المعربة من الفرنسية ١٨٤٨ ـ ١٩٧٥ صفحة ٤١٩ : « عنتـــر »

تمثيلية نظمها شعرا بالفرنسية الاديب الشاعر اللبناني شكري غانم ، مع اكتسابه الجنسية الفرنسية ، سنة ١٨٨٩ ، ومثلت أولا في باريس على مسرح الاوديون سنة ١٩١٠ . ترجمها الى العربية محمد كامل حجاج ـ (ملاحظة : جاء ذكره في الجزء ٧ من معجم الاعلام للزركلي ط ٣ ص ٢٣٥ ولم يذكر فيه انه ترجم مسرحية « عنتر » لشكري غانم)ـ ما سمعت قط بل قبل اليوم ولا اطلعت على ترجمته حتى اليوم.

مثلت مسرحية « عنتر » أول مرة في مصر في دار الاوبرا الملكية.

نشر منها المنظر الثالث من الفصل الرابع في مجلة الرسالة عدد ١٩٣٤/٣٢ ص ٢٥٣ ترجمها الى العربية الاستاذ الياس ابو شبكة ـ بيروت مطبعة قوزما ١٩٢٦ .

لها نقد في المشرق ، م ١٩٢٦/٢٤ ص ٤٩٥ وفي المقتطف م ١٩٢٦/٤٩ ص ٢٢٨صفحة٤٢٠ ـ عنتر بن شداد ـ مسرحية غنائية شعرية نثرية تاليف ابو خليل القباني ، القاهرة في آذار ١٩٠٥ .

روى لنا الاستاذ نصري جوزى الذي ألف في القدس فرقة مسرحية ، في حديث له أذيع من اذاعة دمشق ١٩٩٣ أن فرقته مثلت في القدس عام ١٩٢٨ مسرحية شكري غانم ترجمة الياس أبو شبكة على مسرح « الفرير = الاخوة المسيحيون » .

(٥) دو برسوفال : الروائع ٢٧ لفؤاد افرام البستاني ص «لا» .

A. P. Caussin de Perceval : Essai sur l'histoire des Arabes Paris 1847 T. II .

(٦) فؤاد افرام البستاني : عنترة بن شداد ، الروائع ٢٧ ص «يد» .

(٧) فيليكس فارس : رسالة المنبر الى الشرق العربي (مقال الاستاذ عيسى فتوح : مجلة آفاق عدد ١٢/آب/١٩٧٩ ص ١٣٢) .

(٨) محمد فريد ابو حديد : ابو الفوارس عنترة بن شداد ـ دار المعارف ١٩٤٧ .

(٩) شكري غانم : مسرحية « عنتر » وديوان عنترة بن شداد ـ شلبي وأبياري شركة فن الطباعة بشبرا ص ١٤٠ .

(١٠) جاء في السيرة م ٤ ص ٣٦٩ ـ مكتبة صادر ، المطبعة العصرية ، بيروت قول عنترة : « لولا سعدي والاقبال واستنجادي بذلك النبي الذي تواترت بذكره الاخبار والاقوال الذي يظهر في آخر الزمان واسمه « محمد » سيد ولد عدنان لما كنت قدرت على العبد زنجير » .

(١١) علي الجندي : مقال قيم جدا بعنوان « عنترة السلام » مجلة الاسبوع العربي العدد ٢٤٩ ـ ١٩٦٤/٣/١٦ ـ ص ٤٨ ـ ٥١ .

(١٢) ـ الياس قنصل : عنترة ـ عدد خاص من مجلة « المناهل » ٩ بونس ايرس (الارجنتين) ـ ك ١٩٣٨/١ السنة ٢ ص ٢ و ٤ .

(١٣) فؤاد افرام البستاني : الروائع ١٩٣٠/٢٧ ص يج .

حُجَج من أجل مسرَح

بقلم: هوارد باركر
تقديم وت: ممدوح عدوان

مقـدمـة:

يبدو مناسبا أن نقدم لترجمة المقالات التالية من كتاب هوارد باركر « حجج من أجل مسرح » باعطاء القارىء لمحة عن المسرح الأنكليزي السياسي المعاصر حتى يتسنى معرفة ماوراء كتابات باركر ودعوته لمسرح جديد.

شهد المسرح البريطاني ازدهارا وتطورا نوعيين بعد عام ١٩٦٨ . وتعود اهمية هذا التاريخ الى حصول أحداث سياسية هامة على الصعيدين العالمي والداخلي (في بريطانيا) كان لها انعكاسات مؤثرة على الصعيد الفني. ومن تلك الاحداث انتفاضة أيار في باريس وربيع براغ وحصار مكان انعقاد مؤتمر الحزب الديموقراطي في تشيكاغو والمظاهرات والاحتجاجات العارمة ضد الحرب الفيتنامية في الولايات المتحدة وغيرها.

الا أن أهم هذه الاحداث من حيث تأثيرها على المسرح هو الانتفاضة في باريس نظرا للدور القيادي الذي اضطلع به الطلاب فيها. فالكتاب المسرحيون الفاعلون حاليا على الساحة الفنية في بريطانيا من أمثال هوارد

برينتمون ، وديفيد هير ، وديفيد ادغر ، وهوارد باركر – وهم من المستفيدين من القانون الذي أصدر في بريطانيا عام ١٩٤٤ والذي فتح أبواب التعليم العالي لأبناء الطبقة الفقيرة – كانوا طلابا جامعيين في عام ١٩٦٨ .

وقد أسهم ماسمعوه وقرؤوه ورأوه عن نشاط زملائهم في باريس في تسييسهم ونفخ روح الثورة والتمرد على الواقع في نفوسهم . فأخذوا على عاتقهم تجسيد موقفهم هذا في أعمال فنية مسرحية . وقد ساعدهم في ذلك الغاء قانون الرقابة على المسرح في بريطانيا في عام ١٩٦٨ حيث أصبح بامكان الكتاب التعبير عن آرائهم وتطلعاتهم بحرية أكثر وبأسلوب ولغة فنية جديدين .

وبنتيجة هذه المؤثرات والفرص نماما أصبح يعرف بالمسرح البديل وازدهر وهو مسرح سياسي يهدف الى تقديم البديل لما هو سائد على الصعيدين الاجتماعي والفني . ومن هذا المنطلق رفض الكتاب المسرحيون التعامل مع المسارح الكبرى السائدة التجارية منها أو التي تدعمها الدولة لانهم رأوا في سياسات هذه المسارح وفي الاعمال التي تقدمها دعما للوضع السياسي القائم . هذا عدا عن أن جمهور هذه المسارح مكون ، في الاغلب من أبناء الطبقة الوسطى والعليا وهي الطبقة صاحبة المصلحة في الحفاظ على الواقع الراهن . وعوضا من ذلك تم تشكيل العديد من الفرق المسرحية الصغيرة والجوالة التي أخذت تقدم عروضها في أماكن عرض غير تقليدية كالمقاهي والحانات ومراكز الفن العامة والمصانع وأماكن العمل والتجمعات السكنية العمالية وذلك بغية ايصال أفكارهم الى أماكن تواجد أبناء الطبقات التي يعدونها صاحبة المصلحة في التغيير السياسي والاجتماعي ، وعلى الصعيد الفني تبنى الكتاب المسرحيون نظرية بريخت الدرامية وحاولوا تطويرها .

ولكن مع نهاية السبعينات وأثناء الثمانيات حصل نوع من التبدل في موقف بعض هؤلاء المسرحيين فسعوا جاهدين للتعامل مع المسارح السائدة . وبالفعل انشأ ديفيد ادغر علاقة عمل جيدة مع مسرح شكسبير الملكي ، واقام هوارد برينتون وديفيد هير علاقة ممتازة مع المسرح القومي. وديفيد هير يشغل الآن مركزا مرموقا في ادارة المسرح القومي . وهذا يعني أن بعض هؤلاء الكتاب المسرحيين أصبحوا جزءا من المؤسسات التي سعوا من قبل الى تقويضها والحلول محلها . وان كانوا مايزالون يحتفظون بشيء من أسلوبهم المسرحي المعهود .

يتميز هوارد باركر عن أبناء جيله بعدة أمور . فقد كان طالبا جامعيا في عام ١٩٦٨ . ولكن أحداث باريس لم تسهم في تسييسه كما فعلت بزملائه . فهوارد باركر ، المولود في عام ١٩٤٦ في أحد أحياء لندن الفقيرة، تشرب الافكار السياسية الاشتراكية المتطرفة ، بل الستالينية ، على يد والده الذي كان عضوا ناشطا في أحد الاتحادات العمالية . وهو وان اتسمت أعماله الاولى بصفات أعمال كتاب المسرح البديل ، لم ينضم الى أي الفرق المسرحية المنضوية تحت شعار المسرح البديل . كما أنه أكثر الكتاب البريطانيين غزارة في الانتاج. حيث كتب مايربو على ثمانين مسرحية وثلاثة دواوين في الشعر . وربما كان الكاتب الاكثر نشاطا وتميزا في أسلوبه المسرحي على الساحة البريطانية الآن . ومما يدل على ذلك تشكيل فرقة مسرحية اسمها « ريستلينغ سكول » أي « مدرسة المصارعة » لتمثيل أعماله .

وهذا انجاز وتكريم لم يحظ بهما أي كاتب بريطاني آخر . وتذكر هذه الفرقة بفرقة برلين المسرحية وعلاقتها ببريخت وباستوديو موسكو وعلاقته بستانسلافسكي .

وان كانت فرقة باركر تختلف عن الفرقتين المذكورتين بكونها تقتصر في نشاطها على تأدية أعمال باركر دون غيرها . وربما أوحى اسم الفرقة بطبيعة كتابة باركر : فهي تعبير عن صراعه المستمر مع ماهو سائد على الصعيدين الفني والسياسي وبالتالي يمكن اعتبار تكوين الفرقة رد فعل للاهمال والمعاداة النقدية اللذين عانى منهما باركر أكثر من غيره بسبب موقفه المعارض . فبالرغم من أن باركر ، ومنذ البداية لم يكن متحفظا تجاه العمل مع المسارح الكبرى ، لم تبد هذه المسارح أي استعداد لعرض أعماله ، علما انه يكتب بأسلوب مسرحي يتناسب مع المسارح الكبرى ، اي لايمكن لكذا من أعماله وأثرها الدرامي ان يظهرا الا اذا توفر المجال والمكان الملائمان لها . ومما يجدر ذكره في هذا المجال هو أن أعماله في السنوات العشر الماضية جميعها قد أرسلت الى مسرح شكسبير الملكي والى المسرح القومي دون جدوى . حتى ان تلفزيون البي بي سي ومسرح شكسبير الملكي رفضا تقديم أعمال باركر التي كانا قد مولاها بالاصل. والسبب في هذا الرفض ، كما أسلفنا ، هو طبيعته المعارضة وثورته على المألوف في المسرح والمجتمع .

لقد خضع موقف باركر المعارض لتطور وتبدل كي يتلاءم مع التغيير الحاصل في المجتمع البريطاني في العقدين الماضيين دون ان يغيب عن ذهنه أنه فنان معارض . وقد اقتضى هذا التبدل في موقفه التراجع أحيانا عن مبادىء وأفكار آمن بها في الماضي . ويظهر هذا التحول في موقفه تجاه الايديولوجية بشكل خاص ، فقد وصفت أعماله الاولى ، ووصفها هو، بالمتطرفة في اشتراكيتها من الناحية السياسية .

ولكن مع مرور الزمن ومع اتساع معرفته للكبت والبيروقراطية الخانقة في أوروبا الشرقية (سابقا) بدأ يتوجه بنقده اللاذع للايديولوجية

الاشتراكية التي غالبا مايصفها بالاشتراكية الرسمية . ولم يقابل هـذا النقد للايديولوجية الاشتراكية أي مغازلة للايديولوجية الرأسمالية . وإنما تركز نقد باركر ومعاداته للايديولوجية بشكل عام .

ويعود هذا لان باركر يساوي تقريبا بين الايديولوجية والقوة ، أي ان القوة الكابتة هي على الاغلب وسيلة الايديولوجية في السيطـرة . وموقف باركر هذا ، يفسر المعاداة التي يلاقيها من اليمين واليسار كليهما في بريطانيا ، على الصعيدين السياسي والفني وان كانت المعارضة أقوى من جانب من يسمون أنفسهم باليسار كونهم يعدونه خارجا عن المبادىء التي يفترض ان يلتزم بها . لكن ذنب باركر هو مجرد كونه لايرضي المعايير التي يعدونها دلالة على « يسارية » أو « ليبريالية » شخص ما . نظـرا لان هذه الفئة هي المتنفذة الى حد ما ، في المسارح الكبرى (التي تمونها الدولة) فهي المسؤولة الى حد ما عن رفض انتاج أعمال باركر . ولهذا نجده في كتاباته الابداعية والنقدية اكثر حدة في نقده لهذه الفئة وأسلوبها المســرحـي .

من المواضيع التي يتكرر طرقها (من زوايا مختلفة) في مسرحيات باركرهـي : الفن والجنس والتاريخ والاسطورة والايديولوجية . ويمكن في الحقيقة البرهان على نوع من التلازم والتعادل بين معالجة باركر للفن وشخصية الفنان وبين الطريقة التي يعمل بها ككاتب مسرحي . ومعالجته لمشكلة الجنس في أغلب الاحيان مرتبطة بعلاقات القوة السائدة كما يصورها في مسرحياته ويمكن ملاحظة توافق آراء باركر في هذا المجال مع مفاهيم المفكر الفرنسي المشهور ميشيل فوكو . ومعالجة باركر للتاريخ والاسطورة عبارة عن محاولة لاعادة كتابتهما وتفسيرهما من وجهة نظر معارضة عبر

التركيز بشكل خاص على الجانب الانساني للتاريخ . ويخلص الى نتيجة أن الالم هو جوهر التاريخ . وهذا بالطبع تفسير مغاير للرؤية التقدمية والرجعية للتاريخ على حد سواء .

وانطلاقا من هذا الفهم للتاريخ يرفض باركر كتابة الكوميديا وهو معروف بكرهه للضحك ، كما يعادي المسرحيات الموسيقية وحتى تلك المسرحيات المكتوبة بأسلوب واقعي . لانه يرى في كل الاعمال المكتوبة بهذه الاساليب نوعا من المصالحة مع الواقع والهروب واللهاث وراء «الشعبية» بالمعنى الرخيص . كما يرى فيها نوعا من الازدراء بالجمهور كونها تقدم السهل والمسلي أو الوعظي البسيط .

وبدلا عن ذلك يدعو باركر منذ فترة الى نوع جديد من المسرح التراجيدي أطلق عليه « مسرح الكارثة » . الالم وحق الفرد في عرض تجربته مع الالم ركن أساسي لهذا النوع الجديد من المسرح . فبدلا من المصالحة المعهودة في نهاية التراجيديا التقليدية نجد تجديد تجربة الشخصيات مع الالم واعطاءها أبعادا جديدة هي السمة البارزة لنهاية مسرحياته الكارثية .. بشكل عام يحاول باركر تجسيد أفكاره النقدية حول المسرح في كتاباته الابداعية . يفصل باركر مثل هذه الافكار في تعليقات ومقالات ومحاضرات ومقابلات في فترات مختلفة من حياتها المسرحية وقد جمع مؤخرا معظمها في كتاب « حجج من أجل مسرح » . ولابد من التنويه بان هذه المقالات مكتوبة بأسلوب يتجنب منه باركر ، عن قصد ، التسلسل المنطقي للافكار والتراكيب المسبوكة بعناية . ويعد في حد ذاته تعبيرا عن أحد أهم مبادئه المسرحية كما يتضح في أعماله المسرحية وفي الكتابات النقدية نفسها .

١ ــ ٤٩ قولا انفراديا من أجل مسرح تراجيدي

ــ نعايش انقراض الاشتراكية الرسمية . عندما تفقد المعارضة سياستها ، يجب ان تتجذر في الفن .

ــ انتهى زمن الهجاء . لايمكن هجاء شيء في الدولة الاستبدادية. انها حضارة تقلصت لتقتصر على المبتذل السمسار يضحك والهجاء يهرج.

ــ الشكل الفني الاستبدادي هو المسرحية الموسيقية .

ــ المحاسب هو الرقيب الجديد . والمحاسب يصفق المسرح الممتلىء. والاشتراكي الرسمي يتوق أيضا للمسرح المليء. ولكن مليء من أجل ماذا ؟

ــ في عصر الشعبية ، الفنان التقدمي هو الفنان الذي لايخاف من السكوت .

ــ ان نباح الجمهور سعيا وراء الوحدة هو صوت يأس .

ــ في الزمن الرديء ، الضحك صليل خوف .

ــ كم هو صعب الجلوس في مسرح صامت.

ــ هناك صمت وصمت ، مثل اللون الاسود . توجد الوان ضمن الصمت .

ــ ان صمت الاكراه هو أعظم انجاز للممثل والكاتب المسرحي .

ــ يجب علينا التغلب على غريزة فعل الاشياء في انسجام ــ ليست الجماعية أن ننشد معا ، أن ندندن ألحانا مبتذلة معا .

ــ الكرنفال ليس ثورة .

ــ بعد الكرنفال ، بعد ازالة الاقنعة تصبح تماما كما كنت من قبل، بعد التراجيديا لن تكون متأكدا من انت .

ـ الايديولوجية هي نتيجة للالم .

ـ بعض الناس يريدون معرفة الالم . لاتوجد حقيقة في الرخيص.

ـ يوجد اناس يسعون نحو المعرفة اكثر مما يقر المحاسبون.

ـ توجد على الدوام امكانية لفيض من الباحثين عن الحقيقة.

ـ الفن مشكلة . والرجل / أو المرأة / الذي يعرض نفسه للفن يعرض نفسه لمشكلة أخرى .

ـ ان الخطأ الذي يتميز به المحاسب هو الاعتقاد بعدم وجود جمهور للمشكلة .

ـ يريد بعض الناس النمو في أرواحهم .

ـ لكن ليس كل الناس . وبالنتيجة التراجيديا نخبويه .

ـ لانه لايمكنك مخاطبة كل فرد ، بامكانك مخاطبة نافدي الصبر .

ـ لاتمتلك المعارضة في الفن سوى نوعية خيالها.

ـ النوعية هي المقاومة الوحيدة الممكنة لحضارة مبتذلة .

ـ لانهم يحاولون الحط من اللغة ، يصبح صوت الممثل أداةتمرد.

ـ الممثل هو في آن واحد أعظم مصدر للحرية وأمهر أدواتالكبت.

ـ اذا تم تجديد اللغة للممثل،فهو يمزق الحصار الخيالي للحضارة واذا ماتكلم الممثل الابتذال فهو يكدس العبودية .

ـ تحرز التراجيديا اللغة من الابتذال . انها تعيد الشعر للكلام.

ـ ليست التراجيديا حول المصالحة . وبالتالي فهي الشكل الفني لزماننـا .

ـ تقاوم التراجيديا تسخيف التجربة ، الذي هو مشروع النظام الاسـتبدادي .

ـ يتحمل الناس أي شيء من أجل حفنة من الحقيقة .

ـ ولكن ليس كل الناس . وبالتالي المسرح التراجيدي سيكون نخبويا .

ـ كانت التراجيديا مستحيلة طالما امتزج الامل مع الراحة. وفجأة تصبح التراجيديا ممكنة ثانية .

ـ عندما سقط طفل تحت باص دعوا ذلك تراجيديا ، على النقيض من ذلك كان هذا حادثا . لدينا منذ زمن دراما حوادث متنكرة كتراجيديا.

ـ ان تراجيديات الستينات لم تكن تراجيديات وانما فشل للخدمات الاجتماعية .

ـ يتوجب على المسرح البدء بالنظر جديا للجمهور . ويتوجب عليه التوقف عن حكاية قصص يمكنه فهمها.

ـ ليس اهانة أن يقدم الغامض للجمهور .

ـ يموت الشكل الروائي بين أيدينا .

ـ تنشق وحدة الجمهور في التراجيديا . فهو يجلس منفردا . ويعاني منفردا .

ـ تستعيد التراجيديا الالم للفرد في الرذاذ اللامتناهي للجماعية المزيفة .

ـ تخرج من التراجيديا مسلحا ضد الاكاذيب . بعد المسرحية الموسيقية تصبح مجنون أي شخص.

ـ تغيظ التراجيديا المشاعر . فهي تسحب اللاوعي الى المكان العام . ولهذا فهي تسكت قرع الدف الذي يميز الحضارة الاستبدادية والعمالية على حد سواء .

ـ انها تتجرأ أن تكون جميلة . ومن بعد يتحدث عن الجمال في المسرح ؟ انهم يعتقدون أنه متعلق بالكستيوم .

ـ الجمال ، الممكن في التراجيديا فقط ، يهدم كذب الفساد الانساني الذي يكمن في صلب الاستبدادية الجديدة .

ـ عندما يصبح المجتمع فلستينيا بشكل رسمي ، يصبح تعقيد التراجيديا مصدر مقاومة .

ـ كونهم استنزفوا الحياة من كلمة الحرية ، فان كلمة « عدالة » تكتسب مغزى جديدا .

والتراجيديا وحدها فقط تجعل العدالة موضع اهتمامها .

ـ بما أنه لايمكن لاي شكل فني أن يولد فعلا ، فان الفن الاكثر ملاءمة لحضارة على حافة الانقراض هو ذلك الذي يثير الالم .

ـ ليست المسائل معقدة لدرجة يصعب التعبير عنها .

ـ لم يفت الاوان لان نستبق موت أوروبا .

٢ ـ عزاءات الكارثة

منذ بضع سنوات وانا أحاول أن أكون مسرحا يعطي للجمهور حقوق التفسير . وللقيام بذلك توجب ارتكاب الاثم في أيكتين مقدستين في المسرح المعاصر : الوضوح والواقعية : فالنص او الانتاج الذي يلقى التمجيد لوضوحه هو حتما النص الذي يسمح بأقل قدر ممكن من الغموض وأقل قدر من التناقض وأضيق مجال لتجنب الاحساس الخانق بأن شخصا ما يقدم لك معنى لتأخذه معك . ان هذا شكل من الاضطهاد مقنع بالتثقيف . على نحو مشابه ، التأكيد على الواقعية ، وهي آلان مصطلح بائد ، لكنه مايزال يلتقط مثل آخر وتر لقيثارة مكسرة ، يستلزم ضعفا معنويا لدى الجمهور ، الذي يتوجب ان تقدم له علامات ايجابية مثل سواري النهر ، اذا كان له الا يضيع ويتعرض للخطر

في متاهات الخيال . ومع هذا فالطروحات النقدية السائدة فعالة فقط مادامت توجد أرضية أخلاقية مشتركة بين الفنان والممثل والجمهور . مادام المجال الاخلاقي الذي يعمل المسرح ضمنه منسجما اخلاقيا ، سواء اكان انسانيا مسيحيا او بورجوازيا ، فان حق الفنان في النصح والشرح والتثقيف غير قابل للنقاش . لقد دل العقد الماضي على تدهور في الاجماع الاخلاقي لدرجة أصبح من المعقول التساؤل فيما اذا كانت حتى أكثر بيانات السلامة الاخلاقية تستحوذ مصداقية خالصة .

على سبيل المثال ، المقولة الارادية « من البديهي ان كل الناس ولدوا متساوين » ، لم تعد بعد عقد من التاتشريه والانحسار العالمي للشيوعية الرسمية ، تمتلك تلك الهالة من المصداقية التي امتلكتها من قبل: تحتاج الى تفحص ، وتحتاج الى اعادة ولادة وتحتاج الى اعادة اكتشاف . ان وظيفة المسرح في مثل هذا المناخ ، الذي يشير عدم التدخل الاقتصادي لدى الرجال فيه الى تصدع اضافي في الاخلاقية الاجتماعية ، رغم كل ما يقال من كل الدعاية على النقيض من ذلك ، هي اعادة مسؤولية الجدال الاخلاقي للجمهور نفسه . وأعتقد أن ذلك يقدم للفنان فرصا جديدة ، لكنه يتطلب منه أيضا ممارسات جديدة .

لقد اقترحت أنه من الافضل ، في بعض حالات المجتمع ، عدم التسليم بشيء . وأن الازمة في الاخلاق العامة تعطي مجالا لنوع جديد من المسرح الذي يجب ـ كما أعتقد ـ أن يقيم توتره الخلاق ليس بين الشخصيات والنقاشات على الخشبة ، ولكن بين المشاهدين والخشبة نفسها . يتدخل هذا المسرح في مرحلة من العلاقات الانسانية أبكر مما فعل حتى الآن . فالتركيز المعتاد للمسرح المعاصر هو كيف نعيش مع بعضنا بالاعتماد على آراء معطاة ، (من المسيء ايذاء الناس ، يتوجب على غير المحظوظين اثارة الشفقة الخ ...) .

لكن من الواضح انه توجد مشكلة بهذه الآراء نفسها . ويطلب المسرح الاكثر شجاعة من جمهوره أن يختبر صحة الآراء التي يؤمن بها ويعيش بها . بكلمات اخرى ، انه ليس حول الحياة كما يعيشها الناس على الاطلاق لكنه حول الحياة كما يمكن ان يعيشوها ، حول الفكرة غير المصرح بها وحول اللاوعي المحظور . ان التعاطف والتصفية المفاجئة للتعاطف والتمزيق المستمر للشخصية وتقلب الدافع هي من بعض الوسائل المتاحة لهذا المشروع . ان الغاء الفوارق الروتينية بين الافعال الجيدة والرديئة والاحساس بأن الجيد والرديء يعيشان معا في النفس الواحدة وبأن الحرية واللطف قد يكونان غير متجانسين وبأن الشفقة سم وحافز شهواني معا .

والضحك يمكن ان يكون على الاغلب مستبدا بقدر مايندر أن يكون تحريريا ، كل هذه الامور تشكل أرضية التجربة المسرحية الجديدة التي تعطي الجمهور امكانية اعادة التقييم الذاتي على ضوء الفعل الدرامي . ونتيجة ذلك هو شكل حديث للتراجيديا أدعوه الكارثية.

الفكرة الخاطئة التي تتمسك بها صناعة اللهو بقوة في أوقات عدم الاستقرار المعنوي هي فكرة تصر على أن الناس المكتئبين يتوقون للاغنية والسلوان . مسرح الكارثة ، كمسرح التراجيديا ، يصر على المدى الاقصى للتحمل كأرضية له . انه يستوطن مساحة الخطر الاقصى لخيال وابداع كاتبه ولراحة جمهوره في آن واحد . ويستحوذ على ولاء أولئك وانتباههم أولئك الذين يبدو لهم التكرار الاجش للتفاهات الاجتماعية من قبل اليمين واليسار نوعا من القحط . لكن الصراع القائم بين الجمهور وبين مايراه، أي تعرضه للفكرة غير المطلوبة ، يخلق ألما بل وحتى استياءً . ومما لاريب فيه ان هذه ليست تجربة مرتبطة بالتسلية وبالتالي يحتاج الجمهور أن

يكون في آن واحد مستعدا ، وكما هي الحال مع كل مسرح جديد ، مثقفا بحريته الخاصة . ويتوجب ان يتحرر الجمهور من خوفه من الغموض ويتشجع للترحيب بلحظات ضياعه ، وليس ان ينقاد بالتقديس الاعمى للوضوح او للواقعية .

ولحظات الضياع هذه تشتمل على تقطيع الخط الروائي والتعليق المفاجىء للقصة ومقاطعة المشهد المتصل عن بعد بالموضوع وعدد آخر من الوسائل التي تهدف الى التعقيد والهيمنة على الطريقة الاعتياديةللجمهور في الرؤية .

فالذعر الذي يمكن ان يتملك الجمهور ، المضطهد لسنوات من التدريب على الخنوع ، لدى « فقدان الخيط » (كما لو أن الحياة خيط) سواء أكان خيط الكاتب (الذي أعطي بعد بريخت مكانة المعبود ، الفرد الذي يعلم كل شيء والذي يسيطر على أفكاره باستمرار) او خيط المخرج (الذي يجب ان يفرض الانسجام مهما كان الثمن) يجب ان يستبدل باحساس من الامان في عدم المعرفة ، وبالترحيب بالمخاطر نفسها التي تصدى لها الكاتب في رسمه خريطة أرض مجهولة والتي تصدى لها المثلون بقيامهم بالرحلة على الخريطة . فكما كتب أدورنو بشأن الرواية في القرن التاسع عشر ، وهي التي يتوجب على المسرح محاكاة طموحها اذا كان له الا يصبح اكثر تحملا واختصارا ، تستقي معناها تماما من تفكك المعنى المنسجم .

ان هدف مسرح الكارثة في الهيمنة على حواجز المتحمل لدى جمهوره يجعله عرضة للتهمة التي توجه الى عملي بشكل متكرر جدا ــ وهي تهمة التشاؤم .

لكن الالم والهزيمة الظاهرة ليسا مرادفين للتشاؤم . وهو مفهوم ضيق عزيز على الفعل الاستبدادي ، حيث تحظره الدولة الاستبدادية ، وحيث ان الفكرة الكئيبة كتهديد للمعنويات العامة قد شوهت الادب

والفن . ان الابتهاج المثير للاشمئزاز للادب الواقعي الاشتراكي بنصائحه وايحاءاته بمستقبل مستحيل قد أجبر العاملين فيه على ممارسةاكتآبهم في السر وأسهم في معدل الانتحار المرتفع بين الفنانين « التقدميين » . والحاجة المشابهة للتثقيف والتسنية واثارة الافكار الجيدة من طبيعة جماعية (العائلة ، الامة ، الحزب ، الجماعة) تلتصق بالولع الكرنفالي لليسار والحملة الاخلاقية لليمين . لكن قرع الطبل فارغ والخطابة سطحية .

فهذا ، ببساطة غير قابل للتصديق . وليس خلاصة التجربة .

فالكارثة ايضا ملك الشعب ، وان العرض الملفت للنظر للالم الانساني وللهزيمة السحرية هو الذي يشكل سحر التراجيديا وقوتها . . لم يهدف مسرحي الى التضامن ابدا ، ولكن الى مخاطبة الروح حيث تحس باختلافها انه ينوي الغوص تحت ارض الاعتقاد الشائع واختيار أرض المبادىء الاولى ان العناء الذي يشعر به الجمهور في مسرح من هذه الطبيعة ليس موهنا ، ولكن تتم اثارة الخيال ويتم اختيار بنى الاخلاق حتى وان كان ذلك فقط من أجل اثباتها . كانت التراجيديا التقليدية تكرارا للاخلاقية العامة فوق جثة البطل الآثم ـ وهكذا رأى بريخت التطهير سلبيا بجوهره .

أما في مسرح الكارثة فلا توجد استعادة للثوابت وبمعنى فهو أكثر اكراها وأقل عرضة للاستغلال من المسرح الملحمي . فالجمهور هو الذي يتحرر ليصبح السلطة . ففي حضارة مفرطة الآن بشعبيتها لدرجة تبخرت معها الفوارق الحضارية بين اليمين واليسار ، للناس الحق في الحصول على مسرح ليس وجيزا ولا مستنهضا بعناد ، وانما يصر على التعقيد والالم والجمال الذي يمكن تكوينه فقط من عرض الالم بشكل ملفت للنظر . في الكارثة ، التي يفضح طموحها الخيالي المحتوى الرجعي لبؤس الحياة اليومية تكمن امكانية اعادة ابناء .

٣ ـ تكريم الجمهور

من الواضح ان المسرح الانكليزي في ازمة . ومن الواضح على نحو مشابه ، أن أزمة المسرح تعكس ازمة النخبة المثقفة الليبرالية التي تمتلك المسرح . هذه الازمة أزمة فكرية . وأفضل اجابة على السؤال « مانوع المسرح الذي نريد ؟ » يمكن تقديمها من وجهة نظر « مانوع الجمهور الذي نريد ؟ » .

نحن في خوف من جمهورنا ، كما يخشى الاستاذ الضعيف صفه.

الكلمة التي تسربت للمفردات هي الاحتفال . لكننا لانعلم بماذا نحتفل ، فقط لانه في بعض الاوقات لايوجد شيء للاحتفال به . المسرح الذي كوناه لايحتفل بشيء ، رغم أنه مليء بالضحك . حيث يبدو الضحك تجليا للتضامن ، لكنه الآن في أغلب الاحيان علامة خنوع . الالم هو مايحتاج الجمهور لمعاناته وليس الازدراء . لدينا مسرح ازدراء مقنع كملهاة .

يريد المسرح الليبرالي ان يقدم مواعظ . وقد أراد على الدوام اعطاء المواعظ ، فهذه طريقته في التعامل مع الضمير . ولكن لا احد يصدق المواعظ حتى وهم يصفقون لها . تكون في تناقض حقيقي عندما يصفق الجمهور لشيء لم يعد يؤمن به عن صدق.

الحال على الدوام هو ان الجمهور يريد ان يعرف اكثر ويتحمل أكثر مما يثق به الكاتب المسرحي أو المنتج . حتى أفضل المسارح عاملت الجمهور كطفل . لقد اقتيد الجمهور للمعنى ، كما لو أن الحقيقةوجبة غداء . المسرح ليس ناشرا للحقيقة ، وانما هو مقدم لصور . وتصريحاته شرطيه . في زمن لاوجود فيه لشيء واضح يصبح فرض الوضوح نوعا من الغرور المبتذل .

لن يخجل المسرح الجديد من تعقيده وفقدانه للايديولوجية . ولن يشعر بأي التزام نحو الحياة التي يحياها النـاس . او نحـو الهاجس الصحفي لعرض الاوضاع الاجتماعية .

انه لايدور حول الاوضاع أبدا . فمسرح الاوضاع هو مسرح رجعي خالص ، تماما كما ان المسرح المصر على الايديولوجية رجعي أيضا . فهو مثل ملصق حزب بصورة رجل يشير باصبعه ، يجبرك على انتزاعه عـن الحائط . المسرح الجديد لن يجبر أي شخص ان يكون حرا . وانما هو بدلا عن ذلك دعوة للتساؤل عن ماهية الحرية.

سوف يضع المسرح الجديد ثقته في ارادة المعرفة : ليست المعرفة المقدمة من العارفين وانما الارادة الفردية للمعرفة التي تحدثها تجربـة التناقض في المسرح . يستكشف الكاتب المسرحي المنطقة نصف عـالـم ونصف جاهل. ويرسم الممثلون خريطة رحلته ويشارك الجمهور في الجهاد لتكوين معنى لهذه الرحلة ، التي تصبح رحلتهم ايضا . وبالتالي مايتـم انجازه من قبلهم ينجز افـراديا وليس جماعيا . لا وجـود للتفسـير الـرسـمي .

وتبعا لذلك لن يجعل المسرح الذي يكرم جمهوره ايقونة من الموضوع اذا أمكن لمشهد أن يعني شيئين يجب الا يتم تقليصه الى معنى واحـد. واذا ما احتوى خطاب على نقيضه ، يجب تمثيله بنقائضه ، وهذا لايعني أن المسرح الجديد « سيرى وجهي المسألة معا » ، فهذا عجز وجمود . لكنه سوف يؤكد عدم الاستقرار الجوهري للشخصية وعدم موثوقيـة الراي . نحتاج لمسرح عكس الحكاية الرمزية حيث يقوم الجمهور فيـه بصياغة المغزى بدلا من الممثل . وبالطبع سوف تفسر الحكاية الرمزيـة على نحو مغاير من قبل أفراد مختلفين . يتوجب على الحكاية الجيدة أن تثير جدالا وليس هزة خنوعة للراس.

ان المسرح الذي يكرم جمهوره يسمح لهم بالهروب من كابوس تسليتهم ، ويبقيهم جائعين ، لان المسرح لايقدم غذاءً . الى ان يتم النظر الى المسرح كشيء مغاير لمطبخ حساء للاغنياء او بيت نوم للجائعين ، فلن يتم تكريمه بالمقابل ، لان المتسول الجوال لن يكون شاكرا أبدا للحسنة اكثر مما يحترم البلوتقراطي الخادم.

المسرح الذي يحترم جمهوره سيطلب من كتابه أن يكتبوا ويخاطروا بضمائرهم ، لان الكتاب يقبضون كي يفكروا بخطر . فهم مكتشفوا الخيال الذي يتوقعه الجمهور منهم . فما الفضيلة عندهم اذا ما فكروا بأمان ؟ هل تريد ان تدفع عشرة جنيهات كي يقال لك ماتعرفه أصلا ؟ هذه سرقة . هل تريد أن توافق كل الوقت ؟ هذا تملق . فعلى الدوام يتم تملق الجمهور ولهذا أصبح الجمهور دمثا .

سوف يتشاجر الجمهور المكرم مع ما رآه وسيذهب الى البيت في حالة غضب . ليس لكونه يستهجن ، وانما لانه أخذ الى حيث يتردد في الذهاب . وهكذا تولد الاخلاق في الفن بالتعرض للالم وللفكرة غير المألوفة .

لن يسلم المسرح الجديد بأي شيء لجمهوره ، ولن يطلب الجمهور الجديد ان يسلم اليه أي شيء . سوف يطلب الجمهور اكمل تعبير للتعقيد وسوف يأمر بعرض المعضلة (وليس حلها) . وسوف يطلب الجمهور الجديد أكثر من الكتاب والممثل ، وسوف يقرر بنفسه سرعة التغيير . عندما يصر الجمهور فقط على التغيير يمكن القول : ان المسرح في حالة فيضان تام .

فكما هي الحال الآن ، الجمهور مخدوم ، وتصفيقه نصف الواعي يسمى نجاحا . لكن النجاح الصادق هو النقطة التي يطلب فيها الجمهور، وهو في قمة الوعي ، ان يقتاد أكثر نحو المعضلة.

سيكون المسرح الجديد مفرط الطموح . ولن يقتنع بأقل من فرقة كاملة من الممثلين . ويتوجب ان تعج الخشبة بالحياة . يجب ألا يلقن الكاتب الجديد الاقتصاد ، مهما تطلب الاقتصاد . ويجب أن يتم الاظهار للكاتب أن الخشبة مجال فسيح وليس غرفته أبدا . واذا ما تلقن الكاتب الجديد الاقتصاد فسوف يتقلص حجم المسرح نفسه الى حجم علبة. ربما حان الوقت لاغلاق مسارح الاستوديو لصالح المسرح .

جرى الاعتقاد ان الكاتب الذي يكتب لنفسه سوف ينتهي بالكلام لنفسه . وجرى الاعتقاد بأنه على الكاتب الكتابة للآخرين ، أي استخدام الممارسات المقبولة في السماع والرؤية . ولكن الكاتب الذي يبتكر عن حق من أجل نفسه هو الذي سوف يكتسب الجمهور الذي يتوق للابتكار .

٤ ـ حول اللغة في الدراما

أود في بداية هذه المقالة ان أنبذ الحجة بشأن مسؤوليات الدراما نحو الطبيعية او مايسمى بالحديث الموثوق به . فالدفاع عن الفحش على أساس أنه شائع في الشارع شيء لايهمني ولا يبدو شرعيا . اذ لم أهتم قط بالكلام المنقول أو بانتاج أصوات أصلية . فالكتاب والمنتجون الذين يدعون أنهم يعكسون الحياة كما يعيشها الناس ، هم فقط المسرحيون المكبلون بتناقض حذف الحشو والاسماء الجنسية في وقت يدعون فيه مخاطبة الناس بلسانهم الخاص.

اود بدلا عن ذلك طرح بضعة نقاط حول مسؤولية الكاتب المسرحي نحو حقيقة أسمى من مجرد الموثوقية . تخلق الدراما التي أمارسها عالمها الخاص ، ولا تحتاج الى مصداقية من المصادر الخارجية ، سواء من الايديولوجية أم من الواقعية الزائفة التي هي ايديولوجية في حد ذاتها.

انها خيالية باكراه ومن دون أية مسؤولية نحو الفرق التاريخي أو السياسي ويتم اشعار الجمهور بذلك بسرعة قصوى ـ اذ يدعى الجمهور في مشهد او مشهدين للتخلي عن الافتراضات المعتادة بشأن طريقة انتاج الواقع. فالذي تتم الاشارة اليه هو ظهور قيم درامية مختلفة ، والذي تتم مشاهدته ليس تكرارا للمعرفة العامة ، وانما زعزعة المفاهيم ـ بكلمات اخرى ، انه انغماس مع العمل الفني الذي يتم فيه الغاء المعايير المعتادة للهجوم والتقمص العاطفي . وأود التأكيد على الغاء معايير الهجوم والتقمص العاطفي . كما وأود التأكيد ان ذلك غير مرتبط بالتسلية التي بامكانها العمل ضمن مفردات محدودة لسبب بسيط وهو انها تعمل ضمن مجال محدود من العواطف . وتكشف الدراما التراجيدية عن مجال كامل للعواطف الانسانية ، وتحاول توسيعه ، وتشتمل على واجب الاكتشاف والتفحص والوصف والتأمل في كل مجالات التجربة الانسانية فاللغة هي الوسيلة التي يتم بوساطتها ايصال العاطفة ـ وهي كذلك في الراديو على نحو كلي تقريبا ـ والكلمتان أو الثلاث كلمات التي ندرب عليها على الدوام هي من أكثر المفردات المشحونة بالعواطف . وبكل بساطة لايمكن حذف هذه الكلمات ، بسبب مسؤولية الدراما نحو الحقيقة العاطفية . ويبدو السؤال الذي يوجه دائما للكتاب « هل تحتاجون بالفعل لهذه الكلمات ؟ » ذو براءة خادعة ، فالمعنى الخفي لهذا السؤال هو « هل تحتاجون بالفعل لهذه العواطف ؟ » ومحاولات تحديد المفردات هي على نحو ثابت محاولات لتحديد العواطف . ولا يمكن استبدال هذه الكلمات نظرا لانها مشحونة بمزيج من الخوف والشوق . وليس للاشيء ان كلمة « عضو الانثى » تعمل في آن واحد كملاحظة توبيخ قصوى وأقصى مثال للشهوة ، وهذا حاصل ليس فقط في كلام الذكر ، وفي محاولة استئصال الكلمة يتم استئصال الشيء نفسه ، نظرا لعدم قدرة اي شيء ان يمثله .

وعلى اعتبار ان الشيء الذي لايمكن التعبير عنه ، لايمكن ان يوجد دراميا ، تكون محاولة محو الكلمة هجوما على الجسد نفسه وهذه محاولة مقنعة لاقصاء الجسم عن المجال الدرامي . ويصبح الجدال حول الكلمات جدالا حول الجسم : من يملكه ، ومن يصنعه ، واذا ما حظرت الكلمات على الفنان ، يعود الجسم للطبيب.

وأقترح أن هدف رقيب اللغة هو اعادة الجسم الى صف البيولوجيا حيث يتم استبدال الشهوانية ويتم افساد الشهوة باستبدادية فردية.

بالاضافة الى ذلك أود أن أفترض أن أولئك الذين يسعون لكبت العاطفة في الدراما من خلال مفهوم الفحش ، يظهرون ازدراءا للجمهور. وفكرة حماية القيم الخاطئة هي بالنتيجة رهان على هندسة أخلاقية .

انني كاتب كان وما يزال يستخدم ، عن وعي ، كلمات توصف على نحو تقليدي أنها فاحشة . استخدمها بحذر تام وبتمييز من أجل أثرها الدرامي . وأضع هذه الكلمات في أفواه بعض الشخصيات ، أحيانا ، للاساءة ، وأحيانا للاثارة ، وأحيانا بافراط محسوبه وعلى الدوام في نية متعمدة لخلق اضطراب في الجمهور ، وهذا بالنسبة لي شرط معاناة التراجيديا ، اضطراب على نقيض اللامبالاة التي يشعرها الجمهور في وضع التسلية . فالدراما ، كما افترضت أعلاه ، ليست الحياة موصوفة، وانما الحياة متخيلة ، انها امكانية وليست انتاجا . وفكرة الفحش مرتبطة بالخجل ، ويمكن استخدام الخجل والتغلب عليه معا بالالتزام التام من قبل الممثل والكاتب في العاطفة الموصوفة ، بمصداقيتها وحقيقتها .

وحيث يحصل ذلك يجري استبدال اثارة القلق المبدئية التي يعانيها الجمهور ، في حضور ممثل يجادل ، برهبة قوى العاطفة الانسانية. وبهذه الطريقة يصبح الفحش اللغوي أرضية لاعادة التقييم الاخلاقي.

٥ ـ السياسة وراء السياسة

في زمن الدولة الاستبدادية يستطيع أفضل مسرح ان يتعلم وظيفة مغايرة . فبتنازله عن التسلية الميكانيكي والالكتروني يمكنه ان يتعامل مع الضمير في أعمق مستوياته . ولكي ينجز ذلك ، عليه ان يتعلم نبذ الاستبدادية المضادة التي تكمن وراء كل الهجاء وان يوقف تعاونه غير المعترف به مع النظام السائد بانتاجه للنماذج المكررة . ويتوجب ان يحرر نفسه من التعليمية التي فقد أهميتها بشكل متصاعد ، وان يطور علاقات جديدة مع جمهوره وهي علاقات كانت غير استبدادية في الاصل .

كيف يمكن انجاز ذلك ؟ ربما تكون الخطوة الاولى هي الاعتراف ان العيش في مجتمع تحكمه ضوابط أخلاقية مفرطة ببساطتها، يصبح التعقيد او الابهام في حد ذاته موقفا سياسيا ذا قوة حقيقية . فالمسرحية التي تتطلب الكثير من جمهورها ، من طبيعة عاطفية وتفسيرية ، تصبح مصدر حرية صعبة المنال بالضرورة . والمسرحية التي ترفض الموعظة والمحاضرة والبيان المغمور بالضمير ، ولكنها تصر على الابداعي والخيالي في كل نقطة تخلق توترات جديدة في حضارة تقودها التسلية بلطف . ويصبح واجب الكاتب المسرحي ليس واجبا نحو موقف سياسي (الحاجة الظاهرة للاشتراكية ، الخ .. ، والحاجة الظاهرة للوئام والتغيير واللطف، الخ . .) ولكن خياله الخاص . وتصبح وظيفته ليس ان يعلم بمعرفته السياسية الافضل ، فمن يمكنه الثقة بذلك ؟

ولكن أن يقود الى صراع أخلاقي بوساطة خياله الاسمى . ولا يكيف فكرته مع ايديولوجية ، لكنه يسمح لها ان تتحرك بحرية فوق مجال يجب ان يشعر فيه هو نفسه بعدم الامان ، معرضا أخلاقيته وسياسته للخطر على الطريق . هذه هي مسؤوليته الاولى في عصر أحادي التفكير والدعاية . وينبذ بفعله ذلك حقه في القول ، ويفقد استقراره ، وينتج هذا موقفا

نقديا في الجمهور ، المربى على المواعظ ، ويعاني في البداية العزلة التي يعانيها أي أناس في مواجهة فن جديد.

ويتضمن كل هذا مسرحا تراجيديا . فهو يتضمن امكانية التشاؤم التي يربطها بعضهم خطأ مع التراجع السياسي . لقد مضى وقت طويل على محاولة مسرحي القيام بأعمال الوعظ السياسي ، رغم ان سماته الهجائية احتوت على الدوام على الحاجات المختفية والمتضمنة في هذا الشكل . لقد عالجت مسرحية « النصر » مشكلة الحياة في فترة ما بعد الليبرالية ، بطرحها سلسلة من التلاؤمات ، وان لم يكن أي منها محترما وقد تم التعويض عن تشاؤميتها بجرأتها الخيالية ، وبتمزيقها للاخلاقيات ولم يحسم في مسرحية « القلعة » الصراع المطول بين الارواح المكسوة ــ فالمسرحية تفتقر تماما الى الموقف السياسي ــ لكن مجالها التراجيدي وشحذها للمواطف يعطيان للجمهور الاحساس بالثقة في الكارثة نفسها. وفي مسرحية « الاحتمالات » استعدت من سلسلة من الاوضاع المروعة ، ارادة الكرامة الانسانية والتعقيد اللتين يأتيان من فقدان السياسة التقليدية ويصبح عدم امكانية التنبؤ بالروح الانسانية المقاومة للايديولوجيا وعذاب المنطق ، مصدر أمل حتى عندما يكون الموت حتميا . وفي مسرحية « العشاء الاخير » يظهر التوق الى السلطة جنبا الى جنب مع التوق للتحرر ويخلق رفض المسرحية العنيد للموعظة اضطرابا دالاعلى ارتباطها: ليس تطهيريا ولا ملحميا . ان صوت الكاتب المجاهد في سبيل انارة العميان هو الذي يمنع التركيز المناسب للمعنى في العمل الفني ، اذ يتوجب تشجيع الجمهور نفسه لاكتشاف المعنى ، وبفعله ذلك يبدأ نوعا من اعادة البناء الاخلاقي اذا كان لسياسة زماننا الا تصبح أضيق ومكرورة عقليا. ان صرخة اليسار الملحة للاحتفال والتفاؤل في الفن ــ المشؤومة بكونها تقليدا لشعبية اليمين ــ تتضمن استمرارية دائمة في الاخلاق العامة ، بينما تحتاج الاخلاق للاختيار واعادة الابداع من قبل الاجيال المتعاقبة.

أن وظيفة الكاتب المسرحي الآن هي وظيفة انانية . اذ يتوجب أن يعرض نفسه للامكانية التراجيدية بسحبه الى الضوء نصف اللاوعي وارادة القوة وارادة النفي وهما أقصى مناطق الخيال . والمسرحية السياسية التقليدية غير مجهزة لمعالجتهما . عندما يصبح الكاتب المسرحي نفسه بطوليا في المخاطر المستعد للمجازفة بها في مادته ، يتم تكريم جمهوره ، وعبر ضباب السخط الاول ، تصبح التبدلات في المفهوم ممكنة لقد تم تفادي مسرحيات المعلومات (كم هي موثقة بشكل رائع) ومسرحيات الاتصال (نريدك ان تعلم التالي) بحضارة مهتمة بشكل مهووس بنشر الاحصائيات والحقائق التي هي بحد ذاتها لاتفعل شيئا للتحريض على التغيير .

يجب أن تكون استجابة الفنان لأولوية الحقيقة احياء مفهوم المعرفة التي هي اكتساب جمهور يفكر افراديا وليس جماعيا ، جمهور معزول في عتمة ومشدود الى أقصى حدود تحمله . وتصبح هذه المعرفة ، كونها محظورة من قبل الاستبداديين الاخلاقيين في جناحي السياسة مادة الدراما الجديدة التي تعد الرجال والنساء أحرارا ومدركين ــ مستقلين أساسا وقادرين على مشاهدة الالم دون تعويض الهياكل السياسية .

٦ ـ العرض والمكافأة وضرورة تخييب الامل

عرض الممثلون في المسرح القديم ، بضاعتهم كما يعرض البائع انتاجه . وكان البرولوج (قصيدة ما قبل العرض) ثرثرة من يمكن أن يصبحوا عاطلين عن العمل . وهكذا ، أصبح الجمهور زبائن وأصبح اشباع رغباته هو الهدف الضروري للعرض .

أما في المسرح الجديد ، فيقدم الجمهور نفسه للممثلين . وسوف يتخلى عن مكانته كزبون ويتنازل عن توقعه للمكافأة . وعندما يتوقف عن اعتبار نفسه كزبون ، يتوقف أيضا عن معاناة الاهانة .

ان المكافأة أثر من السوق . اذ يدعي المسرح القديم مكافأة الجمهور لجهده في الحضور . وجهده في التركيز وتسليمه للوقت الذي لاطائل منه.

يقول النقاد البسطاء : يتوجب عليك مكافأة الجمهور . لماذا ؟ الى هذا الحد لايطاق المسرح ؟

أليس الفن ضروريا في حد ذاته ؟ العكس صحيح.

ان رؤية الفن امتياز . والسماع للممثلين الجيدين امتياز . لن توجد مكافأة في المسرح الجديد لانه لاوجود فيها لصفقة لتبادل او اتفاق . ولن يرى المسرح الجديد نفسه كنتاج . وسوف يدخل الجمهور المسرح الجديد بدافع الحاجة . وفي هذه الحال ، حال اكراه الجوع الروحي ، سوف يتوقف (الجمهور) عن اطلاق الاحكام السطحية على المسرحية.

ولكي يتجنب الذكرى المقيتة للسوق ، سوف يخلع المسرح جمهوره من مكانته المعتادة ، ولن يبقى جالسا في صفوف ، ولن يتم تشجيع الجمهور على اعتبار نفسه هيئة محلفين مهووسة باطلاق الاحكام . سوف يسيطر الممثل على الجمهور ، ليس فقط بعرضه ، وانما أيضا بترفعه عن الجمهور . فلا يتوجب جعل الجمهور غير مرتاح ولا يتوجب مهاجمته . لانسعى نحن من أجل مسرح استبدادي . لكن يتوجب انقاذ الجمهور من ضحالة توقعاته وشهوته للمكافأة . ان لهذا التشوه النرجسي أثر في علاقات التبادل والطفولة الحضارية .

تعتمد فكرة المكافأة الطفولية ، التي ماتزال تسيطر على المسرح الجاد على الكليشات النقدية ويشعر الجمهور بالمكافأة اذا أحس بأهمية المسرحية والنقاد الطفوليون في سعي دؤوب للمسرحيات « الهامة » . ومع هذا

فالمسرحية الهامة ، لايمكن ان توجد من دون نكران اهميتها . لانه ، لكي يتم الاعتراف بها هكذا ، يتوجب ان تتاجر بالتقاليد نفسها الحضارية والسياسية والاجتماعية التي تشكل اسلوب التخاطب خارج المسرح . بكلمات اخرى ، انها تستبدل وتعيد تنظيم عناصر الايديولوجية الموجودة وادراكها . اذ لايمكن تجنب او تهديم هذه العناصر من دون التضحية « بالاهمية » .

وتعد المسرحية التي تفشل في اختيار « الاهمية » مخيبة للأمل على نحو ثابت .

وترفض المسرحية المخيبة للأمل ان تروي عطشى الجمهور للتكرار الاجتماعي والسياسي . فهي تسرق من جمهورها الرضى الغريب في تحديد أعدائه والاحتفال بمعرفته المسبقة ـ اي الميثاق المقزز والسري بين الكاتب وبين جمهوره الذي يميز الفن الليبرالي.

تنسل المسرحية المخيبة للامل من فكرة « الاهمية » . وبدلا من تقديم المكافأة تعطي الجرح . فالجرح هو هدف المسرح الجديد وغاية الممثل .

وسوف يخلق تمثيله الجرح وسيكون الجرح موضوع قلق مستمر. فالقلق فقط يبرر جهود العرض وسيأتي القلق من محاولة الجمهور معاناة المسرحية خارج حدود الايديولوجية ويكتشف الجمهور ببطء ان المسرح الجديد ضرورة للبقاء الاخلاقي والعاطفي ، وسوف يتحمل الجرح ثما يتحمل الرجل المسحوب من المستنقع الم الحبل.

٧ ـ المسرح الانساني	المسرح الكارثي
ـ نحن جميعا موافقون بالفعل	ـ نوافق فقط بعض الاحيان
ـ عندما نضحك نكون سوية	ـ الضحك يخفي الخوف
ـ يتوجب فهم الفن	ـ الفن مشكلة فهم
ـ الفطنة تزيت الموعظة	ـ لاوجود للموعظة
ـ الممثل رجلا كان أو امرأة لايختلف عن الكاتب	ـ الممثل من نوع مختلف
ـ يجب أن يكون الانتاج واضحا	ـ لايمكن للجمهور فهم كل شيء ولا يمكن للكاتب
ـ نحتفل بوحدتنا	ـ نتشاجر كي نحب
ـ الناقد الى جانبنا أصلا	ـ يجب أن يعاني الناقد مثله مثل أي شخص آخر
ـ الموعظة هامة	ـ المسرحية هامة
ـ يتثقف الجمهور ويذهب الى البيت سـعيـدا او مدعما .	ـ ينقسم الجمهور ويذهب الى البيت مذعورا او مندهشا .

* * *

الأجناس المسرحيّة

بقلم : فالترمولر - زايدل[1]
ت : صلاح حاتم

نقصد « بالجنس » ذلك الشكل التابع للمسرحية كالمأساة والملهاة او الملهاة المأساوية أو تمثيلية الكرنفال(٢) على حين سنقصر حديثنا ، فيما يلي ، على المسرحية الغربية . ثم انه ليس في الامكان الفصل . بين هذه الاشكال فصلا بينا دائما . كما أن تعريفها أيضا ليس بالامر اليسير . ان ثمة تحولات تظهر على حدود جنس ادبي أو نوع أدبي او على حدود الادب بعامة وتعارض هذه التحولات كل نظام جامد وتمهد للاختلاطات ، كما هي الحال في أشكال عديدة مثل المسرحية الشعرية او المسرح الملحمي او الملهاة المأساوية. وعلى هذا لايعني الاقتداء بأجناس المسرحية اننا خاضعون لها كل الخضوع . فلا ينبغي تقدير اي أدب مسرحي طبقا لمنزلته تقديرا عاليا الا بقدر ما تنطبق على هذا الادب المسرحي قوانين الجنس الادبي انطباقا خالصا . ان وجهة النظر هذه وما شابهها من وجهات نظر علم الجمال الكلاسيكي قد طبقت زمنا طويلا. أما اليوم فقد دحضت صلاحيتها العامة . وعلى هذا كان لابد من مراعاة مبدأ فصل الاسلوب حيث يكون هذا مسوغا . على أن مبدأ الخلط الاسلوبي يستحق في الوقت نفسه أن

نسلم به . وعلى هذا فان علم الجمال الكلاسيكي يشمل الفصل الاسلوبي الذي يعود الى العهد الهوميري القديم ، كما يميزه ايريش آورباخ(٢) من الخلط الاسلوبي المسيحي اليهودي ، حيث ان الفصل الاسلوبي الكلاسيكي القديم يعني على نحو مبسط جدا ، التمييز بين مستوى أسلوبي رفيـع (بطولي)ومستوى أسلوبي مبتذل (بورجوازي) على حين تعمل أقاصيص العهد القديم على خلط السامي والمأساوي بما هو عادي . وعلـى هـذا لايجوز لاي جنس من هذه الاجناس الادبية أن يكون المعيار او القـاعـدة في مبدأ الفصل الاسلوبي ، كما لايجوز ذلك لمبدأ خلط الاسلوب الذي بات سـائدا .

وبالنظر الى تاريخ المسرحية لم يعد هناك من سبيل الى القول الا أن يكون كل مـن التمثيـل التعبـيري (فن تعبـير الوجه) Mimik واللغة موجودا في آن واحد اذا ما أردنا شكلا فنيا معينا اسمه المسرحية كما كان اسمها الآن . وبهذا التحديد للماهية لم يتم الوصول الى الكثـير جدا ، الا انه ، مع هذا ، شيء كثير بحيث نرى كلا قطبي الفـن المسرحي بوضوح أكثر . وهذان القطبان هما اللغة وفن تعبير الوجه في آن واحد . فهما يدلان في الوقت نفسـه بأولوية معينة ـ للغة او لفن تعبير الوجهـعلى أصول المسرحية من جهة المأساة او من جهة الملهاة . ومن هنا كان حريا بنا أن ننعم التفكير اليوم بالقياس الى كل فن شعري تقليدي في علاقـة اللغة بالمسرحية على نحو جديد . فالمسألة هنا ليست البتة مسألة علاقـة بين الوسيلة والغاية . ففي المأساة لاتقوم اللغة بصنع عمل مأساوي فحسب، بل ان العمل المأساوي في الفن العظيم ينبثق من حيوية الكلام ودراماتيكيته كما أن اللغة في الملهاة ليست الوسيلة لصنع الهـزل . بـل انها تكشف بوسائلها الاسلوبية المتنوعة عن هذا الهزل . ومع هذا لاتتمتع اللغة في الملهاة بنفس المكانة التي تتمتع بها اللغة في المأساة.

وبقدر مايكون للغة نصيبها في التمثيلية الهزلية نكون مقتنعين بأن هذه التمثيلية انجاز فني عظيم .

على أن الهزل ليس وقفا على اللغة في المقام الاول ، اذ أنه يستطيع ان يظهر بلا كلام وبالايماء . حتى ولا بمعنى واضح فقط يجب ان يكون فن الايماء Pantomime هزليا . فالمهرج ، أو الشخصية المضحكة ، يستطيع ان يعبر باشارات صامتة عن حزن ينتقل مباشرة الى المتفـرج .لكنـه لايستطيع ان يصوغ بتمثيله الصامت مصيرا مأساويا ، اذ يشترط في العمل المأساوي ان تتوافر فيه قرينة هي في المقام الاول قرينة لغوية . ان تزايد العنصر الايمائي التعبيري الخاص بفن تعبير الوجه في المأساة يحد من مأساويتها او طبيعتها المأساوية ، كما ان تزايد العنصر اللغوي في الملهـاة يجعلها تقترب من المسرحية الجادة . فالمأساة والملهاة هما امكانيتان كبيرتان في اطار مانسميه المسرحية. وفي الادب الكلاسيكي القديم يبرز كلا القطبين الواحد بعد الآخر، في شكل مكتمل فنيا . وتمثل المأساة الكلاسيكية أول الاشكال المقنعة التي نسميها شكل الدراما الكلاسيكي ، ثم تليهـا الملهاة بصفتها شكلا فنيا ذا نمط آخر .

ونفهم من تتابع المأساة والملهاة في نطاق الادب اليوناني الكلاسيكي على أنه تتابع لشكل المسرحية الكلاسيكية والمسرحية غير الكلاسيكية . ويرجع هذا التفريق الى علم جمال يطالب بفصل الاسلـوب . وتتجاوز المنطقة التي يسري أمره فيها العصور القديمة حتى تجديد المسرح القديم بين عصر النهضة والقرن التاسع عشر .

وبحلول مبدأ الخلط الاسلوبي محل علم الجمال الكلاسيكي يبـدأ عصر جديد في تاريخ المسرحية . وهنا نتكلم عـن عصر المسرحية بعـد الكلاسيكيـة .

أما أهم نظرية للمسرحية في انغرب كله فهي كتاب أرسطو « فن الشعر » ، وهي نظرية المسرحية في شكلها الكلاسيكي.

ولئن كانت النظرية قد اشتملت على الملهاة المسرحية غير الكلاسيكية الا ان القسم الذي يتعلق بهذا الموضوع قد ضاع.

وعلى هذا فان ماجاء من هنا من مفاهيم ودخل في تقليد تاريخ المسرحية الاوربية هو في معظمه مفاهيم التراجيديا .

فتصورنا عن الصراع والكارثة والعرض والبناء والانقلاب أو التحول مستمد في المقام الاول من نظرية أرسطو . ولقد استخلص ارسطو شروحه المسهبة عن التاريخ والشعر وعن الاسطورة Mythos بصفتها قصة Fabel وعن نظم الاعمال والشخصيات والقطعة Episode من التراجيديا التي كتبها كبار شعراء التراجيديا . ومهما يكن فانه لمن حقنا ان نصف نظرية التراجيديا دونما حرج بأنها أهم نظرية للمسرحية في بداية الادب الاوربي. وعلى هذا استطاع شاعر معاصر هو برتولت بريشت ان يسمي المسرحية الكلاسيكية بكل بساطة بأنها مسرح أرسطو طالي . ولا يصيب بذلك الكوميديا لان الطريقة الواضحة المقنعة في انعدام كل بعد ومسافة من جانب المتفرج تتعلق بالتراجيديا بصورة أساسية . على ان نظرية أرسطو في الادب أغفلت نشوء العنصر المأساوي في التراجيديا . وبمثل هذا القصد تطورت فينومنولوجيا فريدة من نوعها خاصة بالانسان الذي يعمل والذي تصفه بطلا للمسرحية في موقع وسط متميز. فلا يجوز ان يكون على درجة عالية من الفضيلة ولا على درجة عالية من الخسة والرداءة ، بل ان الاهم من ذلك أنه انسان نبيل في طبعه وله اخطاؤه المعينة . فالاخطاء التي يرتكبها تسبب الذنب المأساوي .

واذا « زلت » أقدام الشخصيات فيكون الذنب المأساوي أشد مأساوية . مما اذا كانت هذه الشخصيات تتمتع بوعي عال او صحوة عالية . كما أن مثل هذه الحالة من الوعي في لحظة معينة مشروطة أيضا في المتفرج الذي يتجاوب مع البطل التراجيدي . وعلى هذا تطور نظرية الشعر الارسطوطالية مسرحية ذات وحدة تامة بالمعنى المزدوج : وحدة داخل العمل الذي تصوره ، أي وحدة المحاكاة ، ووحدة تشمل العمل الادبي والتأثير .

ان تأثير نظرية أرسطو ذاتها في تاريخ المسرح الغربي تأثير لامثيل له. وان تجديد التراجيديا القديمة منذ عصر النهضة بعيد التصور بدون هذا التأثير . على أن تاريخ التراجيديا اليونانية الذي تقوم عليه نظرية الادب لايمكن تبسيطه بهذه النظرية لافي مجراه ولافي فهم كل عمل أدبي على حدة. وعلينا ألا نفهم اسخيلوس او سوفوكليس او أوريبيدس على أنهم تطور لم يبلغ أوج كماله وأشكاله الا في آخر هؤلاء الشعراء الثلاثة. فبعظمة لامثيل لها يبرز الشكل التراجيدي في مؤلفات اسخيلوس (٥٢٥ ـ ٤٥٥ ق.م). حتى ان نظرية أرسطو ليست كفؤا لهذا الشكل المسرحي الا بقدر محدود. فالمدلول الديني لتراجيديته ولا هويتها الغامضة والعدل الالهي العظيم فيها ، هذا كله لم يتوصل اليه المؤلف المتنور ، صاحب نظرية المسرحية الا على نحو تقريبي. وتكمن الجذور المشتركة لكل من التراجيديا والكوميديا اليونانيتين القديمتين في العبادة الدينية ، لاسيما عبادة الاله ديونيسوس، (وكذلك أيضا تمثيلية الساتير الفكهة المرحة التي هي جزء من التراجيديا القديمة) .

ان ما يميز مسرحية اسخيلوس هو المعنى اللاهوتي . ولقد برع في تصويره في ثلاثيته (أوريستية) التي عرضت على المسرح في سنة ٤٥٨ ق.م وفي تباينات هائلة وفروق كبيرة تصور هذه المسرحية الانسان الذي يعمل

على أنه انسان مهرب له من مصابه وألمه ، على ان المعنى محقق ومؤكد في الادراك :

« زيوس ، يامن يرى كل شيء ،
يتحالف ومعه القدر ،
والآن يهلل لنشيد الاحتفال . »

فما من مرة كانت الحادثة حادثة موت وكارثة واستسلام للاقـدار الا وكان المعنى مقرونا بالايمان الديني الذي تجسده العبارة الموجزة : « التعلم من طريق الالم . والمعاناة » .

فالايمان التراجيدي ضرورة لاغنى عنها لفهم الفن التراجيدي .

والشرط الذي لاغنى عنه أيضا هو ذلك العنصر الديني ، حتى اذا قل ظهور الآلهة كثيرا ، كما هي الحال لدى سوفوكليس (المتوفى سـنة ٤٠٦ ق.م) . على ان الآلهة يتدخلون ويسهمون في « خطأ » البطـل او « زلتـه » .

فما هو مأساوي في مصير الملك أوديب ليس المصير المقدر له والذي يتحقق . وليس مأساويا جريمة قتل الاب وغشيانه المحارم ، مهما كانت هذه الجريمة رهيبة ومنكرة .

على أن هذا كله يصبح مأساويا بتشابك الحتمية والمسؤوليةوالمعرفة والجهل . وفي مثل هذا الترابط والتشابك يأتي دور السخرية المأساوية. وفي الاستفسار الدائم عن الحقيقة فان ذلك الذي يبحث عن القاتل يجد نفسه قاتلا . وفي « التحليل المأساوي » لتراجيديا سوفوكليس يتركز العمل على نحو رائع في الكشف عما كان قد حدث . ولكن المحكمة التي تمت في البطل وبفعل البطل تؤكد في التدمير الرهيب الذي نزل به الايمان المأساوي بسيطرة الآلهة . وفي مؤلفات أوريبيديس (٤٨٠–٤٠٦ق.م)

تفقد الروابط الدينية للتراجيديا اليونانية طابعها الديني «ليصبح دنيوية» على نحو مميز . على ان هذه الروابط لم تنحل ببساطة رغم كل احتكاك مع سوفسطائية ذلك العصر . فالاهتمام الزائد بالشيء الفردي الذي أبعده سوفوكليس من شكل الثلاثية يستأنفه أوريبيديس ويظهر في أهواء شخصياته المتزايدة تزايدا نفسيا ومرضيا ، كما هي الحال لدى ميذيا وفيدرا ، بطلتي اوريبيديس . ولقد تعمق معنى الدافع لافعال هذه الشخصيات وتصرفاتها . وتحتل المكيدة مكانها المحدد لها .

ومع أن نظرية أرسطو في الادب تصف اوريبيديس بأنه أكثر الشعراء تراجيدية . فان انعدام الايمان بالآلهة في مسرحياته يسبب اشكالية العنصر المأســاوي .

وليس من قبيل المصادفة عند هذا الشاعر الاكثر مأساوية أن الكيان الجسدي للبطل الذي ابتلي لم يعد ينهار او يتحطم كما في السابق ، بل انه يصون نفسه . ان هرقل ، بطل اوريبيديس ، مثله مثل اياس . بطل سوفوكليس، فكلاهما يقارف ذنبا كبيرا في حالة من المس أصابتهما الآلهة به. على أن هرقل لايتخير الموت ، كما فعل الآخر ، بل يتخير الحياة . ففي التسليم بالالم والاعتراف به يكمن قهر الالم والتغلب عليه . حتى أن الامر المنكر قد لايحدث وتبقى ذروة المأساة في امكانيتها المجردة وحتمتها الظاهرة، فمثلا حين توشك ايفيفينا أن تضحي بأخيها على مذبح ديانا ، وهي لاتعرف أي شيء ، قبل ان يحول التعرف عليه في حينه دون العمل الوحشي الفظيع وفي أكثر المسرحيات يصبح التعرف وسيلة فنية حاسمة لشكل المسرحية الكلاسيكية .

وهذا ماتستعيره الكوميديا الحديثة فتربط كلا الجنسين الادبيين معا ربطا وثيقا . وبالاقتراب العرضي من مسرحية ميناندر البورجوازيــة

يتم الوصول عند اوريبيديس الى حد الشكل الكلاسيكي للمسرحية . ويظهر تكامل هذا الشكل في تنوع الاشكال الخاص به والنموذجي له . متكامل هو مجرى الاحداث مع وسط لصراع خاص تعيشه الشخصيات المبتلية بوعي وادراك . فالتكامل ضمن الشكل الفني ، وتنطوي عليـه : المفارقة لشيء « جميل » ايجابيا يتجلى من طريق غير مباشر ، طريق أطول للسلبيات ، كأن يكون طريق التدمير والكارثة والموت . وان انشاء مثل هذا الفن سيبقى دائما وأبدا انجازا رائعا للادب اليـوناني، كما ان الشكـل الكلاسيكي للمسرحية في هذا الفن هو التراجيديا (Parabase) .

في القرن الرابع، في عهد افلاطون وارسطو، ازدهرت في أثينـا الكوميديا « الوسطى » التي لم يبق من نتاجهـا الوافر الا اقتباسـات لا حصر لها . وآنذاك ، وكما هـي الحال في مسرحيـات أريستوفانيس الاخيرة ، كان قد تم التخلي عن خصائص جوهرية للكوميديا « القديمة » التي كانت موجودة في القرن الخامس قبل الميلاد ، من مثل ادخال المتفرج الذي كان يخاطب مباشرة وباسهاب في مخاطبة الجوقة للمتفرج التي كانت ذات طابع سياسي ـ اجتماعي سافر Parabase .

وكان المرء قد وضع مواطنين بارزين سميت أسماؤهـم موضـع سخرية هذا المتفرج وتندره . هذا وقد بدأ آنـذاك استقبـال منجزات التراجيديا المسرحية ، وبدأ في الوقت نفسه تسابق معها وتطور للكوميديا لتكون « مرآة الحياة الشعبية » . ومن ثم تحققت كل أمثال هذه الاتجاهات في الكوميديا الايتكية على نحو ما انتقل الينا بوساطة الرومان واثر في المسرحية الاوربية تأثيرا يصعب تقديره التقدير العالي مرورا بموليـير وليسنغ وغيرهما وانتهاء بابسن . ولم يصل الينا من الكلاسيكيين الثلاثة الذين كتبوا في هذا الجنس الادبي الا ميناندر (٣٤٢ ـ ٢٩٣ ق.م) النص

الاصلي ،وعلى الاقل في شذرات كبيرة وحديثا في قطعة مازالت كاملة،ولم يصل الينا عن طريق تقليد العصور الوسطى مثل التراجيديين واريستوفانيس ، بل عن طريق ورق البردي القديم الذي ظهر باعداد كبيرة في مصر في نهاية القرن الماضي .

ومع أن ميناندر لم يحالفه النجاح على المسرح مثل اوريبيديس ، الا انه يدين بمجده وشهرته لجمهور القراء المثقف ، فضلا عن الجمهور الروماني ، كما أنه لم يزدر الهزل العنف الخشن ولا سوء تفاهم مضحك ولا تنكرات مريبة او شيئا من هذا القبيل . على ان محبوب ذوي الطلبات الكثيرة صار كاتبا يصور علاقات انسانية غاية في التهذيب والحساسية ويصور آداب اللياقة والمشاكل التي تنجم عن الاحتراس والحساسية لهذه الانسانية . فمن التضاد المستخدم منذ زمن طويل استخداما مسرحيا ، اي التضاد بين المدينة والريف والفني والفقير والمتعجرف والمداهن والسيد والعبد والاب والابن يعرف كيف يستخلص تأثيرات جديدة كل الجدة ، هي تارة هزلية مضحكة وتارة تبعث على التفكير ، لاسيما في مسرحياته التي تعالج الصراع بين الاب والابن والتي حفظ لنا تيرينس منها ثلاث مسرحيات يبرز فيها ميناندر شاعرا متعدد الجوانب عليما بالحياة والقضايا والامور ، وبهذا يكون معاضدا قحاً لتلامذة ارسطو ولمذهبهم الانساني في الانماط والافتاء في قضايا الضمير والسلوك ومناقشة الحالات التي تتعارض فيها الواجبات . ان سخرية مميزة للادب وخاصة به تنصف اللاعقلانية وتحبط حسابات الاحتمالات للطبائع الذكية اليقظة وتقودها الى الاستسلام الفكه والاختبار الذاتي الحاد لتضفي على ورطات ذات طابع هزلي روائي بعدا جديدا.

والمفهوم ان الرومان استندوا الى الكوميديات «الجديدة» الاكثر فظاظة والتي كانت متوافرة بكثرة . فمؤلفات بلاوتوس (المتوفى سنة

١٨٤ق.م) التي وصل الينا منها مايربو على العشرين تصور أثينا ، بلدا للفتيان العاشقين ومستغليهم وسماسرة الفاحشة وبنات الهـوى والآباء الذين يستغلهم أبناؤهم وأعوانهم من العبيد الاذكياء ،الى جانب الطفيليين والمرابين وغيرهم (وبالمناسبة فان الخيانة الزوجية تنتفي في نطاق هذه الموضوعات الموسوم بالاستهتار ، ليس غير .) ولم يعـرض بلاوتوس اعراض المزدري عن مؤلفات عظيمة اقتصر تأثيرها علـى المسرح فقط . ومن الامثلة على ذلك مسرحيات البخيل التي جددها موليير وكوميديات الصورة المزوجة (امفيستريو وميناشمي) التي تناولتها أقلام مــن غير كلال أو ملال . والشيء المميز لبلاوتوس هو الحرية ، وفي كثير من الاحيان أيضا فظاظة تعديلاته ، لكن قبل كل شيء اعادة التنوع التوقيعي(الايقاعي) الذي كانت الكوميد الاغريقية الجديدة قد حدت منه بشدة ، ثم ادخاله الاغاني التي كانت الملهاة الجديدة أبطلتها .

وبهذا وتحت تأثير الصياغة الجديدة لمسرحيات مأساوية (تراجيديات) يونانية قام بها ابناء عصره ليقدموها للمسرح الروماني يقترب بلاوتوس من الكوميديا القديمة في التنوع الموسيقي الايقاعي ويخلق شكلا خليطا جديدا لفته نابضة بالحياة وغنية بالالوان أيضا . وهذا الشكل المزيج يتخلى عنه فيما بعد تيرينس (المتوفى سنة ١٥٩ ق.م). لصالح جهود بذلت مــن أجل لغة عامية نقية وتتسم بروح المنافسة مع ميناندور تسبق العصر في روما بمراحل .

فالتراجيديا التي وليت اوريبيديس فرضـت مخطط الفصـول الخمسة الذي كانت الدراسات اللغوية لاواخر العصر الكلاسيكي القديم قد ألزمت به أيضا مسرحيات بلاوتوس وتيرينس الكوميدية ، فضلا عن انسحاب الجوقة من العمل ، على حين كان هذا الانسحاب قد بدأ بعـد سخيلوس مباشرة . فالارث الفني على صعيد التراجيديا الكلاسيكيـة

وما بعد الكلاسيكية كان قد آل الى الرومان في النصف الثاني من القرن الثالث . فلم ينقل الرومان الحوادث اليونانية الى اللاتينية فحسب ، بل قدموا على المسرح ، بين الحين والحين ، مواد رومانية في الاشكال التراجيدية المعتمدة . وتطور ، بصورة اجمالية ، نتاج خصب دام ثلاثة قرون شمل المسرحية المكتوبة للمسرح والمسرحية المكتوبة للالقاء .وانتقل هذا العمل من شعراء مسرحيين من الطبقة الدنياالى أيدي هواةمحترفين ولم تصل الينا الا ثمان مسرحيات تراجيدية لرجل الدولة وفيلسوف الاخلاق سينيكا (المتوفى سنة ٦٥ ميلادية) ، ومسرحيتان أخريان يزعم الباحثون أنه صاحبهما ، حيث انه نفسه يظهر في « أوكتانيا » ، احدى هاتين المسرحيتين ، وكثيرا ما أفاد سينيكا من الكلاسيكيين اليونان، مثله مثل بلاوتوس وتيرينس ، كما أنه استعمل عددا من المسرحيات ليعيد صياغة الموضوع من جديد ، وفضلا عن ذلك اعتمد أسلافا رومانيين ، ولا سيما اعتماده مسرحية أوفيد المسماة«ميديا»التي كانت قد لاقت آنذاك كل الاجلال والتقدير.

ومع أن سينيكا يصطنع مخطط الفصول الخمسة فان البناء العام ليس محكما . فالمواقف الاساسية للنموذج القدوة التي كانت معروفة منذ زمن طويل أهم من انجازها واتمامها ، وهي الاهم كلما كانت أكثر تناقضا ومفارقة ويأسا وشناعة . فعرض الحدث والتعليل يهملان ، كما ان الحوار الذي يدفع الحدث الى الامام يتقلص وتتضاءل اهميته ، وما يبقى لايعدو ان يكون مناقشات حادة قصيرة ، لكنها ، قبل كل شيء ، أقوال متصلة ، لاسيما المنولوجات (الحوار الداخلي الذاتي) . وهنا تظهر باثولوجيا حسب مشؤوم (فيدرا) والكبرياء المجروحة وحب الانتقام (ميديا) والسخط العارم على الذات (أوديب) ، فضلا عن الاقناع

والتحايل على الذات من أجل ارتكاب الجريمة (أغا ميمنون وشيسيوس) وان ما يخفف من حدة الديناميكية العنيفة لمثل هذه العربدات الكلاميـة هو استعمال أوزان شعريـة منظمـة تنظيما دقيقا ، ثم انتقاء الفـاظ رصينـة .

ولقد كان لسينيكا نصيب موفور في احياء المأساة في أوربا بما ألفـه من مسرحيات كان لها تأثيرها في انكلترا الشكسبيرية . ولولا سـينيكا أيضا لكانت التراجيديا في عصر الباروك بعيدة التصور .

أما كورنيه نسينيكا قدوة له ينظر اليه نظرة أعجاب وتقدير ، حتى ان تراجيديا الشاعر الايطالي ألفيري في القرن الثامن عشر تظل مدينـة لهذا الفيلسوف سينيكا في كثير من معالمها . وفي العصر الحديث اعتمـد آنويل سينيكا في مسرحيته « ميديا » . والحق أن الاشكال المسرحيـة غير الكلاسيكية للكوميديا الرومانية وتراجيديا سينيكـا تسيطر علـى الاجواء منذ نهاية العصر الكلاسيكي القديم وذلـك قبل ان تتم التوجه الى التراجيديا اليونانية بتجديد الشكل المسرحي الكلاسيكي .

ومن مظاهر المسرحية الكلاسيكية أيضا المسرحيـات الدينية في العصور الوسطى التي لم ترتبط ارتباطا مباشرا بتقليد القدامى ، لاسيما في الشخصية الفذة، شخصية السيدة المحترمة روزفيتا فون غاندرزهايم (نحو ٩٣٥ ــ ٩٧٣ م) . فالملهاة ومسرحية الشهداء تمتزجان معا في حوار المسرحية «دولسيتيوس» على نحو خاص مميز . فشهيدات البتولة يذقن الموت ، على حين يصبح الشخص الذي يقوم بتعذيبهـن عرضـة للسخرية ويستحيل الى شخص مضحك يعانق القدور في المطبخ عوضـا من الفتيات . على أن الهزل لايجاوز نطاق الافق المسيحي : تمثيل ساخر أو مجانة واستشهاد متألم يتداخلان معا في حدث يتكرر في التمثيليـات

الدينية في أواخر العصر الوسيط . فتطور تلك الشخصيات بنطلق من العبارات المجازية ، أي من توسيع النص الحرفي والموسيقي للعبارات التي يستعملها المرء في النص الانجيلي . وعن احتفالات الفصح التي كانت تعرض عرضا يعتمد على فن تعبير الوجه تطورت تمثيليات الفصح بتوسيع دائم للموضوعات والافكار الرئيسة . فالحدث الديني لايلغي عناصر الهزل فما هو فظ وخشن وهزلي في مثل هذه المشاهد ينتهي بين الحين والحين الى شيء فاحش كما في تمثيلية تاجر المراهم الصغير . فآلام المسيح والهزل الدنيوي يولدان تضادا بعيد المدى ينعكس في الوجود المكاني للمسرح الذي يتخذ مكانة في وسط السوق بحيث يتشكل مكان ذو ثلاثة أبعاد من دون أية مدرجات معينة للمتفرجين .

وتبنى المسارح على نحو فوري . وان مايحدد الصورة هو السماء والجحيم . أما الانسان فيحتل مكانه المؤقت بين هذين النقيضين . كما أن الفن أيضا يتخذ مكانه في العالم المكاني للشيء الذي يقابله . ويطبع التضاد في اشارته الرمزية التمثيليات بطابعه . وعلى حين يصبح المسيح عرضة لسخرية اليهود وضحكهم يستحيل في منظورهم الى شخصية مضحكة .

وعلى حين تتضح الاعمال الدنيوية عن طريق المسيح وآلامه تظهر هذه الاعمال في هزل تفاهتها . ويرتبط تاريخ الخلاص وتاريخ العالم ارتباطا جدليا في تجاور الاشياء . فالمقدس تقديسا سماويا علويا والهزلي دنيويا ليس الا طبقتين مختلفتين لوحدة تضم الالم والهزل . ولا يؤدي هذا الى كوميديا مستقلة : فهزل التمثيليات الدينية ، ومثله هزل أخلاقيات وتشبيهات « كل انسان » ، يبقى مقرونا بالفكرة المسيحية عن الدنيا . والحق أنه يبقى أيضا في تمثيليات أيام المرافع الصوم(٤) في

اواخر العصر الوسيط التي اعتاد المرء ان يرجعها الى طقوس الخصب الوثنية ، وهي مماثلة للكوميديا القديمة . فالصياغة اللغوية تتراجعوراء عنصر تعبير الوجه . وقلما يحدث فصل حاد بين الواقع العيني والواقع الجمالي : فالمتفرجون يستحيلون الى مشاركين في التمثيلية . تشكل العرض الفنائي الراقص في التجاور المفكك ظاهريا بين الدخيلة والمشاهد المضحكة يمزج الشيء الفاحش بالاهجوة السياسية والطبقية . وحتى في أشكال الشيء الجنسي يمكن للشيء الدنيوي أن ينتظم في التصور المسيحي للكون . وقد انتشرت هذه التمثيليات في سائر أرجاء القـارة الاوربيـة بصفتها تمثيليات تحتفل بنهاية الشتاء ، واستيقاظ الطبيعة . ففـي التوسكانا تسمى بروسيللي Bruscelli وهي ملاحم غنائية ذات حدث مسرحي . والى جانب سويسرا تعد مدينة نورنبيرغ أهم مركز للعـادات الخاصة بتمثيلية أيام المرافع .

ويبقى هانس زاكس (١٤٩٤ ــ ١٥٧٦) في مسرحياته الاولى وفيا لأسلافه وملتزما بشكل العرض الفنائي الـراقص (Revu Roum) على أنه يتوصل فيما بعد الى الصيغة الخاصة أو الشكـل الخاص في الشيء الاخلاقي التعليمي . ويتخلل ذلك الحادثة التاريخية العالمية،حادثة الاصلاح الديني التي تؤخر في المانيا تجديد المسرحية الكلاسيكية ، على حين يبدأ هذا التجديد في ايطاليا مع عصر النهضة.

وباحياء الحياة الكلاسيكية القديمة وتجديدها يتم التمهيد لاحيـاء المسرحية الكلاسيكية القديمة وتجديدها ، على أن هذا الاحياء يبقى الى زمن طويل موسوما بميسم الكوميديا .

وليس من قبيل المصادفة ان تحظى احدى مسرحيـات بلاوتوس بأفضلية العرض الاول قبل غيرها من المسرحيات القديمة . (فقد عرضت على المسرح في بلاط فيرارا سنة ١٤٨٦) .

وجدير بالذكر ان الانسانيين اهتموا بالكوميديا على نحو خـاص . ولئن كانوا قد انطلقوا من الكوميديا الرومانية ، الا أنهم لم يكونوا مقلدين لها . فالكوميديا الرومانية تلبي حاجاتهم الى الواقعية . فالشيء الجديد يدخل في المضامين العصرية لمسرحياتهم .

ولم يكـن المسرح الحي في تلك الاثناء كوميـديا العلماء الخاصـة بالانسانيين الا بحجم محدود . اما المسرح الحي مع أولوية ، العنصـر التعبيري بالوجه فينتشر في مظاهر اخرى للكوميديا : في كوميديا النيلارتي الايطالية (الكوميديا الارتجالية) وفي الفرق الجوالة الخاصة بالكوميديين الانكليز . ومنذ نهاية القرن السادس عشر يجوب المانيا ايضا الممثلـون الذين خرجوا مـن المسرح الاليزابيتي . ويعرضـون مسرحيـات ذات مضمون تاريخي سياسي على نحو حماسي عاطفي يشوبه الهزل الساخر. فما هو فكري روحي يتحول الى ماهو مادي : « الآن قام المسرح مقـام جهاز والمسرحية ليست الا أداة وهي من لوازمه » .

فالكوميديا الارتجالية الايطالية ، مثلها مثل المسرح الخاص بالجوالة الانكليز ، تجعل اللغة تابعة للتمثيل الذي يعتمد على فن تعبير الوجه . فعناصرها هي الاقنعة ولوازم المسرح والالتباس والمكيدة : او الدسيسة. وشخصيتها المميزة تصبح أرليكين الذي يكتسح مسارح الاقطار الاوربية كلها تقريبا بأسماء متغيرة . وتصبح باريس اهم مراكز الفرق الايطاليـة الجوالـة .

وهنا ينشأ في سنة ١٦٦٠ المسرح الايطالي . وعن تطور الكوميديات الايطالية أيضا تنبثق الكوميديا الكلاسيكية الفرنسية . فما يستمـده موليير من هنا ويتناوله في مسرحيته يتحول الى النقد الاجتماعي لفـن مسرحياته الكوميدية . فما « عدو الانسانية » و « البخيل »و«طرطوف»

و « مريض الوهم » والشخصيات الاخرى الا نماذج تشكل عناوين مسرحياته . فموضعها في تقليد كوميديا النماذج الرومانية التي كانت قد تجددت في التمثيلية الارتجالية الايطالية . ويعود الفضل الى موليير أنه نقل الملهاة من مظاهر انحطاط المسرحية الهزلية الشعبية والتمثيلية الساخرة Buriesue الى الأدب الرفيع . فهو يكشف عن ضعف البشر وأخطائهم وحماقاتهم ، وليس بالنادر ان يفعل ذلك بتحولات وانتقالات الى الاهجوة المأساوية .

وفي المانيا أخر الاصلاح الديني عملية تجديد الشكل المسرحي الكلاسيكي القديم . وبعد ذلك تبقى المسرحية بادىء ذي بدء هنا أيضا والى زمن طويل في ظل الكوميديا . وتضع نفسها في خدمة الاصلاح الديني ويشارك فيها الشعب كله . ويتجلى الهزل في السخرية او الاهجوة والحماسة الاخلاقية ، كما في مسرحيات بوركارد فالديس وكنافيوس وناوغيورج ونيكلاس مانويل وآخرين . وعلى أثر عبارة شيشرون التي نقلها دونات تفسر الكوميديا بأنها مرآة الحياة الانسانية وهذا يمكن من تفسير قصص العهد القديم على جهة الكوميديا او على جهة المأساة من دون أن ينتج فصل دقيق تام . فالفصل الاسلوبي لما يشترط أو يستهدف بعد . وعلى كل حال فتطور المسرحية في القرن السادس عشر يسير في طريقه نحو هذا الهدف.

كما ان تجديد المسرحية المأساوية في عصر الباروك (عصر الاكتشافات) يجب ألا ينظر اليه على أنه تجديد للشكل المسرحي الكلاسيكي. فالرجوع الى نظرية ارسطو في الفن واعتمادها الذي لم يضن المرء به منذ عهد سكاليكر لايدحض هذا . فالابتعاد عن نظرية ارسطو في التراجيديا اليونانية تؤكده الاهمية التي لاقتها مسرحية سينيكا في كل الدولة الاوربية

وفي المانيا ايضا تبدأ الاتباعية الباروكية باسمه : بترجمة «الطروادیات» التي قام بها مارتين أوبيتس(٥) سنة ١٦٢٥ .

وتبقى كذلك مسرحية اندرياس جريفيوس مدينة لتراجيديا سينيكا فأسطورة أو قصة التراجيديا اليونانية تماثلها الموضوعات التاريخية السياسية للتمثيلية المأساوية الباروكية باعتبارها تمثل التاريخ كما بدا لذلك العصر . وتبقى كل هذه المسرحيات في رزانتها وجديتها المهيبة منفصلة بعالم عن مرح الكوميديا.

ومع هذا فان في الشكل المسرحي تقاربا متنوعا من الكوميديا . فممثلو الشر دساسون وطغاة . فهم يذنبون باستشهاد خصومهم ويسببون المأساة ، كما في تمثيلية « كاترينافون جيورجيا » المأساوية . على أن الدساس يمكن ان يصبح شخصية مضحكة ايضا في مدى الشر ومقداره تماما . أما التمثيل الهزلي والتمثيل المأساوي فيرتبط كل منهما بالآخر. وتقدم مسرحية كالديرون في شكل تام الدليل على ذلك . وتبدو مشاهد وأجزاء مشاهد منحلة عن سياق الحدث او العمل . ففي غموض الجو وعدم وضوحه تنشأ الوحدة التي لايمكن وصفها وصفا دقيقا وتتحول في مسرحية « الحياة حلم » الى الحلم الذي يتجاوز تسميات الجنس المألوف وتصبح الحدود بين الطبيعة وما فوق الطبيعة غير واضحة . وفي مسرحية لوب دي فيغا « لوفينكيدو فيرداديرو » يمثل ممثل روماني دور شهيد مسيحي للترفيه عن القيصر . على ان التمثيل يتداخل بالواقع ويستحيل الممثل الى ذلك الذي يمثل دوره . وفي مسرحية اندرياس جريفيوس»(٦) « الشبح العاشق » تدور القصة حول تمثيلية رهيبة مع الموت . فالموت مثله مثل الواقع الدنيوي يستحيل الى الوهم الذي يتغلب عليه الحب . فما هو دنيوي أرضي يتشابك ويتداخل بما هو أخروي ويخلقان حالا او

وضعا يمتزج فيه الحلم والحياة على نحو رائع عجيب . على ان اختلاط عالم التمثيل بعالم الواقع وعالم الهزل بعالم المأساة لايتفق مع نظرية ارسطو في الفن .

وفي الامكان فهم الظاهرة المسماة شكسبير انطلاقا من اختلاط الهزلي بالمأساوي كمبدأ للمسرحية اللاكلاسيكية .

فهو قبل غيره احتل منزلة فريدة في الادب العالمي منذ نهاية العصور الكلاسيكية القديمة . ويبدو انه كثرة « أووفرة » من الاشكال تدخل الى هذا الاناء الضخم الذي هو مسرحياته .

فهناك مسرحيات الملوك التي تتميز بمسحتها الملحمية او التراجيديات « الخالصة » مثل « هاملت » وعطيل . وهناك تمثيليات ذات نغمة مأساوية مثل « تاجر البندقية » او تمثيليات أحلام بخيالها المحلق . وبنزوعها الى جو عالم خيالي ساحر تجاور مسرحياته الكوميدية المجردة من الهزل الماجن والسخرية اللاذعة . وفي المؤلفات الاخرى يبقى لتقليد تمثيليات الاسرار والتمثيليات الاخلاقية تأثيرها المستمر : تقليد أواخر العصور الوسطى وعصر النهضة ومذهب الصفة او مذهب الكتلف في الاسلوب Manierismus وعصر الباروك، فهذا كله يجتمع في عمله الذي يمتنع عن كل تحديد .

ونحن لن نتنبه الا لتنوع الاشكال ، اذ أن الوحدة تكمن فيها . فاذا اعتبرنا العمل أو المؤلف كلا ظهر لنا على أنه قطب معاكس للمسرح القديم منذ سوفوكليس يفوق كل شيء . والحق أننا نستطيع ان نتقصى روابط النسب بين « هاملت» و «الاوريستية » القديمة في تقديم المشاهد في أدق تفاصيلها ، ولقد تم تقصي ذلك ـ ، وكما في مسرحية سوفوكليس «الكترا» نقد وجد المرء في تراجيديا الامير الدانمركي الياس والورطة التي لامخرج

منها في ألم البطل المنطوي على المعرفة ـ،على أنه مازال يدخل الى المسرحية المجانسة لتراجيديا سوفوكليس اللهو في التمثيل . فالتمثيل الايمائي Pantomime وسمات الشيء المخيف الذي له طبع الاشباح والارواح تخترق من مجال العالم العقلاني . فصحو البطل الذي نجد له مثلا في التراجيديا الكلاسيكية ينسجم مع عناصر الجنون والحلم . فتبدل الامكنة وتفكيك العمل وتخفيفه وانقطاع التمثيل الايمائي ليس الا علامات بنيوية لشكل مسرحي لم يدونه كتاب التشريع الارسطوطالي . فاذا ما اشترطت مسرحية اليونان الكلاسيكية نوعا من التفرد أو التميز والتشخصص الذي يؤدي عند سوفوكليس الى أن تحتل الشخصية (شخصية انتغوني ، اياس ، الكترا أو أوديب) مركز الصدارة فان مثل هؤلاء الاشخاص يتميزون من الشخصيات التي نلتقيها عند شكسبير . وبما أنها أفراد تحركها أهواؤها ورغباتها الشديدة ، فان تستحوذ على بيئتها ، وتتغلغل فيها بطبيعتها تغلغلا شديدا بحيث لاتكون الاسوار في قيصر ولا الابراج والمداخن العالية مع رعاعها مجرد استعراض،بل هي مصير . والحق ان الشكل التراجيدي لمسرحياته ليس أخيرا ذلك الشكل الذي عرفته التراجيديا اليونانية ، وليس ذلك الشكل الذي نجده في تمثيليات الباروك المأساوية . ففي أعمال شكسبير تتشكل علاقة بين المصير المحزن والفردية لم يشهد لها تاريخ المسرحية الاوربية مثيلا بمثل هذا القدر . وفي المزج أو الخلط الاسلوبي الذي يختلف عن المسرحية الكلاسيكية تبلغ اعماله المسرحية بدورها كمال الشكل بالمفهوم الكلاسيكي القديم .

ان بلوغ مثل هذه القمة في الفن المسرحي الكلاسيكي لايتم الا في عصر ينزع بصورة متزايدة الى قانون الفصل الاسلوبي كما ينزع بذلك الى تجديد مقصود للمسرحية الكلاسيكية.

وفي الامكان تتبع هذا التطور في فهم تريسينو وسكاليكر ومينتورنو لمباديء ارسطو الفنية ، كما يمكننا تقصي ذلك لدى نظريي المســرحيـــة اليسوعية او في كتاب بوالو « فن الشعر » (١٦٧٤) . واستنادا الــى ارسطو فان المرء دؤوب ليسوغ قاعدة الانفعال وشرط الطبقات الاجتماعية ونظرية الانسان الضال او مسألة الوحدات الثلاث . أما النقاش الــذي لازم تأثير تعاليمه الفنية منذ عصر النهضة فانه يرمز الى الجديد في تاريخ المسرحية الحديثة . على أن الاهتداء بنظرية ما بقي الى مدى بعيد وحتى القرن السابع عشر مجرد اهتداء في النظرية : ففي التطبيق يمضي المرء الى حال سبيله . ويذكر اسم ارسطو ، على انه لايتم البحث عنده عن تعليمات جادة : « فالشيء الجوهري كان توكيد الاتصال بنظرية سكاليكر في فن الشعر في عصر النهضة من طريق الاعتراف بمكانته وسلطانه (سلطـــان ارسطو !) وتوكيد شرعية الدراسات الخاصة . » ويمهد الطريق في فرنسا ، بلد القرن السابع عشر ، لفهم أعمق لمباديء أرسطو وتعاليمه الفنية ولشكل المسرحية الكلاسيكي.

والنتيجة هي « التراجيديا الرفيعة » Haute tragedie

وفي أثناء ذلك وحتى في مقالة كورنيه « المناقشة الثالثة » فان المسألة هي مسألة اعتماد متأخر فقط على سلطان نظرية الفن . كما ان مسرحياته تؤكد ايضا في ابهة بطولتها السامية الجبارة شغفها بالتمثيل وتشريفـات البلاط . فهي في مثل هذه السمات أقرب الى بطولة الباروك من بطولـة التراجيديا اليونانية .ان مسرحية « بوليوكت » هي مسرحية شهداء ذات طابع باروكي مطلق . والظاهر في هذا كله هو الاقتداء بسينيكا المبجـل الذي نقله كورنيه الى عالم أفكار الملكية المطلقة . على ان ملامح وعنـاصر المسرحية الكلاسيكية تنعدم البتة ويطالعنا تجديد لشكـل المسرحيـة

الكلاسيكي في هندسة بناء المشاهد التي يطبعها الذهن الهندسي في العلوم الحديثة بطابعه الخاص .

ولا شك في أن راسين أقرب المقربين الى هذا الشكل دون غيره من الشعراء الفرنسيين كلهم . وفي احياء التراجيديا الغربية التي يعدهـا النقاد أعظم حادثة في تاريخ الادب الحديث تمثل مسرحيات راسين حتى ذلك الحين أهم انجاز لخلافة منشودة عن بصيرة وادراك . فالشيءالخاص به هو النغمات الهادئة الخفيفة الحركات المعبرة . وينتقل مكان الحدث المدمج الى الداخل ، داخل النفس . ويهيىء اللعب واللعب المضاد الصراع ويجري الحدث المسرحي في عالم لغة خاص بالوعي المتزايد والكلامالمقسم. فالتناسب والتناظر يحددان تبويب أو ترتيب الشخصيات . وكما يحدث أيضا في فن مسرحي كبير فان التراجيديا تنبثق من اللغة : فالحادثـة النفسية كلها تتكشف في كلمة واحدة منقذة لاتصرح بها فيدرا . وعلـى حين تقتل نفسها تستعيد من التورط التراجيدي الطهارة التيتنشدها. ويظهر الشكل الحديث للتراجيديا القديمة في المسرحية النفسيةالمتوجهة الى الداخل من روح Port - Royal البورت رويال ومذهبه . وانها في المقام الاول تراجيديا أوريبيديس التي يهتدي بها راسين . فما اعتاد المرء أن يسميه في تطور المسرحية الحديثة « الشكل المسرحي المتكامل يعتبر اعتبارا مثاليا في صياغة فنه ذات الطابع النموذجي المثالي.

ان سخرية خاصة هي سخرية الاشياء تصاحب ارتقاء المسرحيـة الالمانية التي وليت الباروك . فما يجمعها مع الكلاسيكية الفرنسية هو التكامل في البناء . وتقتدي في ذلك بقدوة تجاربها . ويعقد ليسنغ »(٧) العزم على خوض مثل هذه المعركة . انها معركة بعيدة المدى مع كورنيه في ظل مذهب ارسطو . ويدافع ليسنغ عنه أمام سوء فهم الفرنسيين على

حين أحل هو سوء فهم الالمان محل سوء فهم الفرنسيين . وفي الامكان اعتبار تفسيره للتطهير واحدا من سوء الفهم هذا ، ويتضح التطهير من المحاولة لنقل شكل فني من الماضي الى الحاضر . فالجنس الجديد، جنس المأساة البورجوازية (Burger'liches Thauerspiel) هو تحويل أو نقل مشروط بالعصر لمثل هذا الشكل الفني الى عالم عصر التنوير الفكري ، كما اراده ليلو في انكلترا أو ديدرو وميرسييه في فرنسا . وفي مهابة العنصر المأساوي الذي يحكم به للمواطن يعتبر هذا الشكل الفني بالوعي الذاتي البورجوازي ويعمل حسابا له . فليس هو « بشكل خارجي » فحسب يدور الموضوع حوله حين يتم التخلي عن شرط الطبقات الاجتماعية . وتظهر بورجوازية المأساة الجديدة بأنها كيان باطني جواني يجد نقيضه في عالم المكيدة الخاص بالسراي . ويمثل هذا العالم مازوود وماريناللي او فورم ، على حين يتحطم على هذا العالم كل من ميس سارة سامبسون واميليا جالوتي او لويزي ميلرين(٨) بأن يكون الموت ثمنا لصيانة طهارة عملهن وتصرفهن أو أن هذا الطهر يرد اليهن بالموت . وان مايطبع هذه الشخصيات النسوية كلها هو داعيةالالم المأساوي .

وتعترف ابنة العازف البورجوزاي على نفسها أنها « مجرمة اينما توجهت . » فتجديد التراجيديا الكلاسيكية القديمة ، على نحو مخالف ومعارض لسينيكا وباعتراف واضح بارسطو ، صاغه ليسنغ في مؤلفاته المرة تلو المرة . ولهذا التجديد علاقته بمبدأ الفصل الاسلوبي الكلاسيكي . الا ان هذا التجديد يبدأ بتقارب ملحوظ من شكل الكوميديا . ويحل النثر الى حين محل شعر التراجيديا المهيب . هذا وان الكوميديا تقترب أيضا من نقيضها الذي هو المسرحية الجادة . فمهابة العنصر التراجيدي

التي يحكم بها المواطن البورجوازي يطابقها اعلاء قدر الخدم في الكوميديا مع الآنسة الساكسونية النبيلة فون بارن هيلم(٩) الشخصية التي تبز الجميع . وتتغلغل الواقعية ، واقعية الكوميديا ، في المأساة في أشكال لهجات ، كما أن الحوار الظريف يجاوز بالكوميديا الاوساط الدنيا للمسرحية الهزلية الخالصة . ويرتبط بالتغيرات التي طرأت على حالة وعي الانسان البورجوازي في وقت معين تغيرات في الشكل التراجيدي. فنقد المجتمع يتسع ليشمل المواطن البورجوازي الذي أفرد له ليسنغ المهابة الانسانية تراجيدية .

قسمات الكوميديا التراجيدية ، كما هي الحال لدى ينس(١٠) في مسرحية « الجنود » هي النتيجة . وفي ضيقه البورجوازي يكاد المعلم أنطون في مسرحية هيبل(١١) « ماري ماجدلينا » أن يكون عاجزا عن أن يدرك مأساوية الصراع . وهذا ينذر بتحول وانتقال الى المسرحية الاجتماعية بشخصياتها ذوات الوعي المختزل المقلل . على انه المأساة البورجوازية تعرف ايضا الطريق الآخر.

واستنادا الى التراجيديا القديمة تسمح للشخصيات البسيطة بحسب منبتها الاجتماعي ان تدرك الصراع بوعي صاح . نمأساتها ليست انها ضحية لمكايد البلاط فقط .

فالدراما لاتستحيل الى مسرحية شهداء كان في الامكان ان تكون ذلك . وفي تعميق الحدث المأساوي تستحيل المكيدة أو الدسيسة الى وسيلة لاغنى عنها للانسان الذي يعمل ، حيث انه يسقط في شراك هذه الدسيسة .

وبهذا تتجاوز المسرحية البيئة البورجوازية وتنفذ الى العالم التاريخي للانسان الذي يعمل . ويعبر شيللر(١٢) في المسرحية التاريخية عن العلاقة الجدلية بين الغاية والوسيلة تعبيرا صحيحا مقنعا . « هل

تستطيع القضية النبيلة ان تشرف الوسائل الخبيثة ؟ » تسأل الملكة المركيز بوزا في مسرحية شيللر « دون كارلوس » .

فالمركيز يخفق في كل الوسائل التي يستخدمها لكي يحقق فكرة (الحرية السياسية) . ان العمل يشمل التفكر بالعمل Reflexion فالبطل الذي يراجع نفسه في المونولوج (الحوار الداخلي) ينتبه الى الصراع والقرار في عذاب الضمير . وبتوجه متعمد الى نظرية أرسطو والتراجيديا اليونانية التي يفهمها شيللر بحسب طبعها أنها « تحليل مأساوي » يزداد القرار أو التقرير حدة في مسرحية « فالينشتاين » على نحو لايبقى الا على القليل من حرية شيللر التي تتداولها الافواه قولا مأثورا .

فكل شيء يكون مقررا قبل ان يعقد فالينشتاين العزم . فيكون القرار قد وقع عليه قبل ان يقر هو قراره . فربة الانتقام التي تعمل عملها في اخفاقه ليست القوة التي تعاقب ذلك الذي يبقى أمامه باب حرية العمل مفتوحا . ففيها يقاضي الانسان الذي يعمل من جانب المعنى المزدوج للحياة . وهذا يعني الذنب المأساوي ـ التكفير أو العقاب . ويلحق بالمأساة البورجوازية والمسرحية التاريخية الكلاسيكية التمثيلية ذات النهاية اللامأساوية التي تتفادى كل هزل في المسرحيات ، كما في مسرحية غوته « ايفيفينيا في تاوريس » أو مسرحية كلايست « الامير فريدريش فون هومبورغ » . ويجمع نماذج المسرحية وأنماطها كلها التناسق الصارم في البناء وأشكال الصياغة الاسلوبية والوعي الذي يربط اللغة بالمأساة ربطا وثيقا . والتاريخ في أثناء ذلك أكثر من مسرح للغرور الدنيوي كما في الباروك .

انه حقل الفاعلية للانسان الذي عنده الاستعداد للعمل . وفي المسرحية الكلاسيكية ، مسرحية غوته « تورغواتو تانتو » ، تتم معرفة

الشكل الجديد للمسرحية القديمة في شخصية شاعر يعود لعصر فهم نفسه على أنه تجديد وبعث للحياة الكلاسيكية القديمة . وفي مسرحية غوته « البنت الطبيعية » تدخل الحادثة التاريخية العالمية ، حادثة الثورة الفرنسية ، في المأساة . ويهدد هذا اكتمال المسرحية الكلاسيكية، ولن يزيل هذا الاختلاط أو التشويش الذي يضع قانون الشكل الموروث موضع الشك والتساؤل الا منتهى الصياغة الشكلية في فن الرمز .

ان مسرحية كلايست(١٣) فلا يمكن الافادة منها لمثل هذه « الكلاسيكية » الا بشروط وحدود ، مع أنه يعد بين هؤلاء الشعراء المحدثين . ذلك الذي أحاط بالشكل التراجيدي لمسرحية سوفوكليس على نحو ربما كان غاية في العمق . وعلى سبيل المثال شخصية آدم ، قاضي الريف ، في مسرحية« الجرة المحطمة » الذي يحاول ان يغطي بحذق ومهارة على المتهم في دور المدعي . على ان قرب كلايست من سوفوكليس لايبقى مقصورا البتة على « التحليل المأساوي » لهذه الكوميديا . وهو من القلائل الآخرين الذين تمت لهم تراجيدية المسرحية الحديثة التي أثرت في الادب الحديث ، كما ظلت وفية للتراجيديا القديمة وملتزمة بها. فالدساسون ينسحبون من عالم كلايست المسرحي . والشخصيات الكبيرة التي تعمل لم تعد الشخصيات صاحبة النفوذ والسيادة . وتكاد بنتزيليا لاتعرف ماذا تريد حين تطارد آخيل وتنهش جسده . فما هو عفوي غير ارادي في أشكال التعبير عن الاحساس العظيم ، كما في مسرحية« كيتشن فون هايلبرون » يصبح الوسط الحاسم لفنه المسرحي. ففي جلال اللاشعور يحتفى بالشيء العفوي ويسمى به . على أن اللا ارادي العفوي يمكن ان يستحيل أيضا الى الذنب ويخلق بذلك المصير المأساوي . وفي شكل حديث جدا يساهم اللا ارادي في مثل هذا المصير المأساوي.

وينشأ تبادل مسرحي بين الوعي واللاوعي ، بين الشعور واللاشعور ويبدأ البناء المسرحي بالتغير ، ولم يعد البناء الصارم في المشاهد شرطا لامناص منه . فتراجيديا بنتزيليا Penthesilea تتجاوز كل قواعد النظام التقليدي .

فالحادثة المسرحية تفعل فعلها القوي العنيف . وحيثما بدت « الكلاسيكية » انها تثبت نفسها ، كما هو حتى الآن ، فانه مع هذا لم يعد شكل المسرحية الكلاسيكي . فالذنب الذي يدركه الامير فون‌هومبورغ هو ذنب مثقل بالاحلام . والحلم الذي تتحاشاه المسرحية الكلاسيكية يجعله كلايست عنصرا من عناصر البناء في صرح فنه المسرحي . وفي مسرحية غريلبار تسر(١٤) التي تبتعد عن الكلاسيكية مثل مسرحية كلايست ، تتكرر سمات مماثلة . فالانسان الذي يعاني يحظى بالاهتمام. وفي مسرحية بوشنر التاريخية « موت دانتون » نعرفه الثوروي الذي لم يعد يريد أن يعمل ونعرفه في مسرحية غريلبارتسر « خصام الاخوة » حاكما يلعن العمل .

ان « المسرحية الانسانية » ، مسرحية غوته «فاوست . التي اعتاد المرء ان يسميها هذه التسمية ، هي استثناء في كل وجه من الوجوه.اذ أن أهم مسرحيات الكلاسيكية الالمانية ليست البتة مثل هذه المسرحية لشكل المسرحية الكلاسيكي . فما ينم عن الشيء اللاكلاسيكي‌ليس فقط حجمها المؤلف من جزاين والذي ينذر بنسف كل وحدة ، وليس فقط تنوع ميادين الحياة والاوساط أو العوالم الفكرية ، سواء أكان هذا مطبخ الساحرات ام بلاد اليونان ، أم السماء والجحيم . بل ان مايتم من الشيء اللاكلاسيكي هو قبل كل شيء نصيب أشكال مسرحية تنحدر من عوالم مختلفة كل الاختلاف . ففيها تلتقي المسرحية الكلاسيكية القديمة وتمثيلية العصور الوسطى الدينية ومسرح العرائس الشعبي او

الاوبرا الهزلية ، ولا تثبت هذه المسرحية انها مسرحية متميزة بالحداثة الا في شخص فاوست . ويسميها غوته ماساة.

ومع هذا فليست ماساة (تراجيديا) فحسب . فالشيء الذي ليس تراجيديا يقوم في « الفكرة » ان الخلاص يتأتى لذلك الذي يسعى جاهدا أبدا . وأمام كل كمال لانسانية مثل الانسانية الفاوستية تبقى التراجيديا صاحبة الحق : ان فاوست يخفق ، فما ياتيه من فوق ليس صنيعه ، بل انه نعمة . ومع هذا فان قوى شبه تراجيدية تؤثر مـن فوق ـ ولا يكون تأثيرها في النهاية . بل ان التأثير موجود من البداية.

وتبدأ مسرحية فاوست في السماء . ولنا ان نعد ذلك بلا تـردد أمرا غير عادي . لاسيما حين تتورط في اللعب والتمثيل شخصية الاله المسيحي . فالحوار بينه وبين ميفيستو (الشيطان) يمهد للحدث . على أن التمهيد يحدث بأسلوب تراجيدي فداعية الالم Pathos أو العنصر المثير للشفقة لايصلح الا في بعض منه : ذلك أن ميفستو يبعـث علـى الضحك وعلى هذا فهو يتفادى ذلك . كما أن الرهان الذي يتفاوض المرء فيه لايتفق وقانون الاسلوب الخاص بالتراجيديا . وعليه حين يعد الشيطان نفسه في أثناء ذلك الشريك الكفؤ . الذي ليس هو بذاك عندهـا يغيـب عنه تفوق الرب . ويتحول ميفيستو الى شخصية هزلية مضحكة . ولن يكون أيضا غير ذلك . انه عالم الكوميديا الذي يعرفه ويسيطر عليه ، كما هي الحال في مشاهد الجزء الاول في قبو آورباخ.

على ان مجال المأساة يتضح بقدر مايكرس فاوست نفسه للشيطان. فهناك جريمة واثم عظيم . على انه الشر يقوم على خدمة شيء أعلى، فكما ان الكثير مما أراده فاوست إيجابي ينقلب في نظره الى سلبي فان معظم ماكان المراد به سلبا ينقلب.

في نظر فيفستو الى ايجابي . فانقلاب الشيء المراد به سلبا الـى نقيضـه يؤكد مفهوم العدل الالهي ومعناه.

فالخير والشر يعطيان الكلية في الاله . ويصبح العدل الالهي شكلا، اذا جاز التعبير ، يعمل فيه ميفيستو عمل سيد عالم كوميدي وضيع كي يسبب مأساة فاوست التي كانت قد تقررت في السماء . ويتم التسامي بالطبيعة المأساوية والهزلية الى كلية المسرحية الكبيرة . وفي المستويـات الاسلوبية المعاكسة يظهر مدى هذا الشعر على نحو رائع مذهل .ويوضح هذا الشعر كيف صار علم جمال الخلط الاسلوبي في « فاوست » واقعا تاما يطبع الادب الاوربي منذ القرن التاسع عشر بطابعه.

وبما أننا نجد لهذا مثيلا في مسرحية العصور الوسطى اللاكلاسيكية ومسرحية الباروك وعند شكسبير فلا يظهر شيء جديد على الاطلاق.ومع هذا فالمسألة ليست مسألة عودة واحياء . فحتى زمن الكلاسيكيةالالمانية في شكلها المتأخر كانت العصور الكلاسيكية القديمة ومسرحية ارسطـو النموذج القدوة الذيسعى المرء الى تقليده ومحاكاته . أما المزجالاسلوبي للشيء المأساوي بالشيء اليومي العادي فلن يتقيد بعد اليوم بأية رغبـة في التقليد أو المحاكاة . فالعصور الكلاسيكية القديمة لم تعـد المعيار الملزم . فالمزج الاسلوبي للعصر الحديث يوصل التراجيديا والكوميديـا ذات الشروط المتبدلة الى بعضهما بعض .

فالمسألة ليست مسألة انحلال الشكل . فالامتزاج نفسـه هـو الشكل الجديد الذي يضع في القرن العشرين كلاسيكيا مثل باول ارنست أمام صعوبات غاية في الكبر.

وفي مؤلفات جورج بوشنر(١٥) القليلة المحدودة تبرز المسرحية مابعد الكلاسيكية على نحو غاية في الروعة وقد سبقت المسرح الحديث بأشواط.

ويتجاوز تأثير بوشنر الناطقين باللغة الالمانية . فالمذهب الطبيعي والمذهب التعبيري اتخذاه مرجعا لهما . ويقود تاريخ تأثيره مباشرة الى مسرح العصر الحاضر ، فالشكل المفتوح غير المقيد للمسرحية الذي يتوضح في مؤلفات فيديكند(١٦) وبريشت يرجع الى بوشنر . وهو نفسه مدين بأشياء جوهرية أساسية للشاعر لينس ومسرحية العاصفة والاندفاع (الغليـان والفوران) . فالكوميديا التراجيدية صيغت عند لينس في طابعها المميز الحديـث .

فالشخصيات تصبح دمى ، واسلوب حركتها ينتهي فيما هو غريب على نحو بشع ومضحك . ويواصل بوشنر هذا التقليد على نحو تام . فما هو اجتماعي يصبح شاملا ويستحوذ على شكل المسرحية . فالبشر ، كما كما في مسرحية فديتسك ، مسيرون، والحق ان الذين كان ينبغي عليهم أن يفكروا يفكرون تفكيرا آليا . فهم مثل الطبيب أسرى بيئتهم على حين يحرك مشاعرنا ماهو انساني في شخص فويتسك الذي يحتل مكانه في أدنـى المواقع في سلم الطبقات الاجتماعية . ويفكر فويتسك في أقرب الناس اليه وبذلك يتجاوز حالة التسيير في اتجاه عالم توجد فيه مسؤولية . ومع هذا يدفع به الى القتل . ويرتسم تضاد بين الحتمية والمسؤولية . على أن الشيء المأساوي في ذلك ينتقل الى مستوى لايمكن أن يبلغه الا المتفرج. فالفرد، الذي ليس « إلا زبدا على الموجة » ، يصبح ضحية الحالة المأساوية على أن ادراك هذا يتخطى حالة الوعي عند البطل في لحظة معينة، فالتوافق في الوعي بين البطل والمشاهد ينقطع ، وتدخل من العالم الشكلي للكوميديا مسافة ملحمية وتهيء الامكانية لاشكال الاهجوة أو السخرية في المبـدأ الاسلوبي للعالم السخيف المنافي للعقل : فالطبيب الذي ينبغي ان يهـب نفسـه للانسان المعذب المتألم ، هو أقل الناس تفكيرا به . فهو لايفكر الا بنفسـه على حين يستجيب لدافع المعرفة . فالحدث في مسرحية بوشنر

مابعد الكلاسيكية الذي نشاهده يتجاوز مزج الشيء الهزلي بالشي التراجيدي ، والشيء الجديد المبتكر يقوم في ان عناصر الشكل القصصية للكوميديا تتخلل المسرحية التراجيدية . على أن صعود المسرح الملحمي له دائما أساس في عالم الشكل الخاص بالكوميديا . وليست حال بريشت بحالة خاصة ، وليست المسرحية الاجتماعية منذ لينس وبوشنر مجرد تسمية من حيث المحتوى ذلك لان وعي الشخصيات يتحول بتحول الوضع الاجتماعي للشخصيات،وهذا الوعي هو الذي يخلق البعد الملحمي كما هي الحال في الكوميديا.

فالسمات الشكلية المميزة للشعر الملحمي يمكن ملاحظتها أيضا في مسرحية إبسن : على نحو مانشاهده في مسرحية «جون غابرييل بوركمان» حيث ان ماهو حاضر يعمل على جعل الماضي مشعورا به . وفي مسرحية غير هارد هارتمان الاجتماعية « الشاجون »(١٧) .

يوجد أيضا شيء ملحمي في أشكال متنوعة . وفيها يتم تصوير حدة حالات انسانية لم تعد تتعين بالبطل الفردي . فأغنية النساجين في نهاية المسرحية مرآة لمثل هذه الحالات وبذلك فانها في الوقت نفسه جانب ملحمي على أن آرثر شنيتسلر (١٨) يؤثر تقنية الترتيب الملحمية في سلسلة مسرحية « آناتول » ذات الفصل الواحد التي يتداخل فيها الهزلي والتراجيدي على نحو لايمكن تمييزه . ومن الطابع القصصي لمونولوجات مسرحية كما هي الحال عند إبسن ومسرحية المواقف الخاصة بستريندبيرغ تقود الطريق بدقة واحكام الى تعليم المسرح التعليمي الذي لم يطبقه المخرج ارفين بيسكاتدر الا في نهاية العشرينات.

ولقد نتج عن تعدد الاتجاهات الملحمية في المسرحية المعاصرة تمثيليات بريشت التعليمية التي تمثل مايطلق المرء عليه المسرح الملحمي .

وفي تاريخ « الام شجاعة » فان على المتفرج ، وهـو يحافظ علـى فأسلوب الحركة الغريب الخاص بالكوميديا التراجيدية يدعو الى عليه ان يستخلص النتائج مما يعرض له لكي يغير الاوضاع المبينة .

فالاغاني التي تجعل الاوضاع غريبة وغير مألوفة وتلفت الانتباه اليها تقوم بخدمة مثل هذا الخرق للوهم ، وهذا الخرق هو منذ اريستوفانيس على الاقل امتياز للكوميديا الذي تستمده منها المسرحية الحديثة التيلم تعد ترغب في ان تكون كوميديا خالصة . فالتمثيل في التمثيل الذييخدم في الوقت نفسه تغريب الشيء المصور يكتسبسمات تراجيديةأو كوميدية تراجيدية عند بيرانديللو في مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) أو عند بريشت : « في التراجيديا يعاد بناء المشهد او المنظر على مسرح مفتوح ... الى جهنم فالاشياء ينبغي أن تنتقد . » كما أن الاهجوة التي تكون تارة ملهوية وتارة تراجيدية عند شو وفيديكيند وشيترنهايم(١٩) واوكيزي وآخرين هي ايضا علامة للبعد Distanz الذي أصبح وسيلة اسلوبية للمسرحية الحديثة،وهذا البعد يؤكد نهاية التراجيدياالكلاسيكية فالكوميديا الجادة التي يسخر دورينمات نفسهلها هي نتيجة لهذا التطور: « لم يعد لنا علاج الا الكوميديا . فعالمنا أفضى أيضا الى الفروتسـك (الشيء الغريب على نحو بشع مضحك) ، كما أفضى الى القنبلة الذرية. » فالمؤلف نفسه يجعل القيصر في مسرحية « رومولوس العظيم » يقـول : « من يلفظ آخر انفاسه مثلنا كلنا فلاسبيل له الا ان يكتبالكوميديات. » .

وتؤكد سمعة التمثيل الايمائي وهيبته على نحو غير قليل البنيـة الكوميدية للمسرحية الحديثة . ويسير بتقليل الكلمة الادبية وتقليصهـا الذي لايسيء الى اي جنس مسرحي مثلما يسيء الى التراجيديا .

وفي فرنسا يقاوم تلامذة شارل دولان بعناد هيمنة اللغة ،ومن بينهم ايضا أرتود مؤسس مسرح القسوة » Thèatre de la cruauté

فأسلوب الحركة الغريب الخاص بالكوميديا التراجيدية يدعو الى التصوير القائم علـى فن التمثيل الايمائي . وعلـى هـذا نستطيـع أن نسمي مسرحيات شتيرنهايم تمثيليـات ايمائيـة معبر عنها بالكلام وفي مواضع كثيرة في المسرحية الحديثة من كايزر الى هيلـدسهايمر(٣٠) تغلب الحركة الايمائية على الحوار ، أما نقل الحدث (العمل) الـى علـم الحركة الايقاعية فقد فهمه ستانيسلافسكي في روسيا علـى أنه فكـرة أساسية في فن التمثيل الخاص به . ويشمل التمثيل الايمائي الاغتبـاط بالاقنعة والدمى التي بذل الانجليزي ادوارد غوردون نفسه دفاعا عنها. وفي مسرحيات الكسندر بلوك الهزلية الساخرة ذات الطابع التراجيدي رموز للانسان الذي لاحول له ولا حيلة ،وفي مسرح شتيرنهايم الشخصيات الجماعية التي لاوجه لها وتفتقر الى كل تعبير فردي . يضاف الى ذلـك تأثيرات المسرحية الهندية والصينية واليابانية التي تؤدي الـى اعـادة اكتشاف مسرح فن تعبير الوجه في كل أقطار أوربا تقريبا والعالم الجديد. وفي تمثيليته أونيل « الاله العظيم براون » (١٩٢٦) تضع الشخصيـات الرئيسة أقنعة ، ويبقى فن بيرانديللو المسرحي في ايطاليا ملتـزما كثيرا بمسرح الفروتيسك (الشيء الغريب على نحو بشع مضحك !) كما ان الفـريد جيري مؤلف المسرحيـة الاستفزازية « أوبو روي » (١٨٩٦) يدخل الاقنعة والدمى على جهاز فنه المسرحي العدواني . ويعد هو الاب الاول لمسرح العبث الذي يمضي في تطوير المسرحية القائمة على فن تعبـير الوجه . فامتياز فن التمثيل الايمائي والاقنعة والدمى « العرائس »يؤكد المسرح الشرقي في نزوعه الى ان يكون مسرحا . وانه انسجام الموسيقا وفن

تعبير الوجه والرقص والكلمة الذي يقدره المرء . وفي روسيا منى فيسفولد مايرهولد نفسه بمجموعة مؤتلفة من الالوان والخطوط والانغام في انسجام الكلمات . ومثل هذا التوجه الى المسرح الشرقي يبدأ مع ثورة المسرح . ويتوافق هذا التوجه مع بداية العصر الحديث . ويفتتح الكسندر تيروف مسرحه ، مسرح الجيب ، في موسكو سنة ١٩١٠بعرض للمسرحية الهندية القديمة « شاكونتالا » . وتندمج عناصر المسرح الشرقي في مسرحية بول كلوديل « الحذاء الحريري » ، وحاول و.ب. بيتسي ان يحاكي أسلوب التمثيليات اليابانية المسماة (نو) (٢١) . وقد قدر بريشت فيها الجانب التعبيري بالاشارات وقارن الشكل الفني لمسرحه الملحمي بذلك .

وخلافا لمسرح بريشت الملحمي تبتعد مسرحية العبث عن الاسلوب الواقعي للتصوير، وترمي التمثيلية الهزلية الساخرة والفروتيسك(المفارقة المضحكة) الى تشويه الواقع ، والى تصوير البيئة اليومية في الوقت نفسه ويعج مسرح يونسكو بخادمات وأساتذة مضحكين وأزواج مع قطع أثاثسهم البالي . فهناك صلة متبادلة بين الواقع اليومي واللاواقع.

ويصب في مسرح العبث اتجاه للمسرحية اللاواقعية (المضادة للواقع) التي يصبح لها وجودها منذ نهاية المدرسة الطبيعية .

فالملامح الاسلوبية لمسرحية من هذا القبيل مضادة للواقع هي الحكاية والحلم والشعر الغنائي . ومثلما ينبثق المسرح الملحمي تدريجيا من المدرسة الطبيعية فان مسرحيات هوغو فون هوفمانستال(٢٢) أو موريس ميترلينك الشعرية تنبثق في الوقت نفسه عن الرمزية . انها « مسرحيات سكونية » Drames Statiques وتصوير أو عرض موقف وعالم داخلي .

ويريد ويليام بتلر بيتس أن يضع مشاهدي تمثيلياته في حالة من الاقامة الحالمة بين النوم واليقظة . فالذات الشاعرية تجد مدخلا الى المسرحية. وتضمن في مسرحية المواقف عند اوغست ستريندبيرغ الوحدة التيتبقى مدينة للحبكــة .

فازاحة الحبكة تتخذ اشكالا مماثلة كما في الرواية الحديثة ،وتمضي التعبيرية في التطوير وتستغني عن الصراع وتفصل عوضا من ذلك صورا واخيلة ورؤى تكتسب طابع التبشير .

فأشكال اللاشعور والتأمل والوجد او الحلم توحد بينها مسرحيــة القلب الشعري ، كما في مسرحية هوفمانستال « منجم فالون ».

فالحلمهو منذ نهاية القرن التاسع عشرالفكرة الرئيسة او الموضوع الاساسي للفن المسرحي المعاصر والشعر المعاصر . وفي سنة ١٩٠٢ يكتب ستريندبيرغ في المقدمة الشبيهة ببرنامج لمسرحيته « لعبة الحلم »انهحاول ان يقلد شكل الحلم الذي هو غير مترابط ، لكنه منطقي في الظاهر . وفي الامكان ان يحدث كل شيء ، وكل شيء ممكن ومحتمل . ويلغى قانونالمكان وقانون الزمان ، ولا يسهم الواقع الا بأساس ضئيل ينسج الخيال عليه نماذج جديدة : انها خليط من ذكريات وتجارب واختراعات او اختلافات حرة وسخافات وأشياء مرتجلة . ومن هنا تؤدي الخطوط مباشرة الــى التعبيريــة .

ان المسرحية الحديثة مسرحية واسعة الانتشار تلزم مشاهدها او الناظر اليها بتعددية لاحصر لها تقريبا منالاشكال والاجناس .ولا يستطيع فن الشعر ان يكون بعد الآن فن الشعر للمسرحية الواحدة التي تسمــى التراجيديا . وللكوميديا الحق نفسه . وهذا يعني المساواة القانونيــة المسرحية والمسرح في فن هو اللغة بدون أن يكون لغة ليس غير .

(١٢) فريدريش شيللر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) شاعر ألمانيا الكبير ، ويمثل الى جانب غوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) قمة الكلاسيكية الالمانية والادب الالماني.

(١٣) هاينريش فون كلايست (١٧٧٧ ـ ١٨١١) شاعر ألماني نبغ في كتابة المسرحية والقصـــة .

(١٤) هو فرانس غريلبارتسر Grillparzeh (١٧٩١ ـ ١٨٧١) شاعر نمساوي ومن أعظم المسرحيين النمساويين ، وكاتب نثر عظيم الشان وشاعر .

(١٥) جيورج بوشنر (١٨١٣ ـ ١٨٣٧) شاعر ألماني مسرحي وقاص وكاتب صحافي.

(١٦) فرانك فيديكيند (١٨٦٤ ـ ١٩١٩) كاتب مسرحي ألماني ، رائد المذهب التعبيري ومحطم مسرحية الفصول التقليدية وعدو المذهب الجمالي.

(١٧) غيرهارد هاوبتمان (١٨٦٢ ـ ١٩٤٦)أحد الشعراء الالمان العظام في القرن العشرين. يمثل المذهب الطبيعي الالماني نال جائزة نوبل سنة ١٩١٢ .

(١٨) آرثر شنيتسر (١٨٦٢ ـ ١٩٣١) شاعر نمساوي مسرحي وقاص .

(١٩) كارل شتيرنهايم (١٨٧٨ ـ ١٩٤٢) الممثل الرئيسي للمسرحية التعبيرية وأحد أشهر مسرحيي القرن العشرين .

إرفين بيسكاتور (١٨٩٣ ـ ١٩٦٦) ممثـل ومخرج ومدير مسرح . أوجد المسرح السيـاسي .

(٢٠) جورج كايزر G. kaiser (١٨٧٨ ـ ١٩٤٥) كاتب مسرحي ألماني كبير يمثل المذهب التعبيري .

أما فولففانغ هيلدسهايمر فهو من مواليد ١٩١٦ ، مسرحي وقاص ومؤلف تمثيليـات اذاعية ومترجم .

(٢١) النو Nô مسرحية كلاسيكية يابانية راقصة ذات موضوع بطولي .

(٢٢) هوغوفون هوفمانستال (١٨٧٤ـ١٩٢٩) شاعر نمساوي ومن الشخصيات العظيمة في الادب الالماني في القرن العشرين . مسرحي وقاص وكاتب مقالات.

موريس ميترلينك (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) كاتب بلجيكي وممثل مهم للمـذهـب الرمزي والجمالي في بداية هذا القرن .

* * *

الأسلوب المسرحي والحياة

بقلم : ديدرو
ت : د. علي نجيب ابراهيم

يشكل ماترجمه تحت هذا العنوان جزءا من مسرحية « مفارقة الممثل الهزلي »(١) التي كتبها الفيلسوف والاديب الفرنسي ديدرو ، وتنبع اهميتها النقدية ، على قدمها ، من أنها تعالج مسألة جوهرية تتعلق بمدى صدق المسرح في تصوير الحياة . وقد راينا أن نقتصر على الجانب الاهم من ذلك حيث يرى ديدور أن الممثل لايتأثر أبدا تأثر الانسان العادي ، لان الحقيقة في المسرح اصطلاح وأسلبة ليس غير . وقد صاغ مسرحيته على شاكلة الحواريات الافلاطونية خالعا على المتحاورين أرقاما (الاول، الثاني) أو صفات (الممثل الهزلي ، الممثلة الهزلية) :

الاول :

لكن أحمل الى المسرح صوتك العادي ، وتعبيرك الساذج، ومظهرك المألوف ، وحركتك البسيطة ، تركم ستصير فقيرا ، وضعيفا . يمكنك أن تذرف الدموع ماوسعت ، وعندئذ ستكون مغفلا ، وسيضحك المشاهدون . ولن يكون ذلك مأساة انما سيكون عرضا مأساويا تمثله انت . أو تعتقد أن مسرحيات كورنيه ، وراسين ، وفولتير ، وحتى

مسرحيات شكسبير تستطيع ان تتطابق مع نغمة حديثك ، في زاوية منزلك ؟ ليس أكثر من تطابق قصة زاوية منزلك مع المغالاة ، وانفتاح فم المسرح .

الثاني :

ذلك أن راسين وكورنيه ، وان كانا كاتبين عظيمين ، ربما لم يبدعا شيئا ذا قيمة .

الاول :

أي تجديف هذا ! من يتجاسر على اذاعته ، ومن سيجرؤ على التصفيق له ؟ .

ان الاشياء العادية عند كورنيه لايمكن أن تحكى بنغمة عادية. لكنها تجربة ستعيدها مائة مرة، وفي نهاية قصتك ، وسط الاضطراب والانفعال اللذين بثثتهما في حفلك الصغير ضمن قاعة (المسرح) ، ستظهر فجاءة شخصية جديدة يجب أشباع فضولها . ولن تستطيع تحقيق ذلك من بعد ، لان روحك واهنة ، ولانه لن يبقى لك احساس ، ولا حرارة، ولا دموع . فلم لايشعر الممثل بالارهاق نفسه ؟

ذلك لان ثمة اختلافا كبيرا بين المصلحة التي يحققها من قصة تهدف الى المنفعة ، والمصلحة التي يوحي لك بها بؤس جارك . هل أنت «سينا»(٢)، هل سبق وكنت كليوباترا(٣) ، والميروب(٤) ، وآغريسبين(٥) ؟ وما الذي يهمك من هؤلاء الناس؟ وهل يمكن اعتبار كليوباترا، وميروب، وآغريسبين، وسينا في المسرح ، شخصيات تاريخية ؟

لا ، انها أشباح الشعر المتخيلة ، أنا ابالغ . بل هي أشباح طريقة خاصة لهذا الشاعر أو ذاك . اترك هذه الانواع من الحيوانات الخرافية،

مع حركاتها ، وهيآتها ، وصرخاتها ، فانها ستمثل التاريخ تمثيلا سيئا: ستجعل الناس في اجتماع ما . أو في حشد اجتماعي آخر ، ينفجرون من الضحك . وقد نتساءل بهمس : هل يهذي الممثل ؟ من أين يأتي هذا « الدون كيشوت » ؟ أين يتم تأليف مثل هذه القصص ؟ ما اسم الكوكب الذي يتكلمون فيه هكذا ؟

الثاني : لكن لماذا لايثورون في المسرح ؟

الاول : لانهم مصطلحات في المسرح ، وهذه صيغة قدمها أسخيلوس العجوز ، هذا بروتوكول عمره ثلاثة آلاف عام.

الثاني : وهل سيدوم هذا البروتوكول زمنا طويلا أيضا؟

الاول : أجهل ذلك . كل ما أعرف أننا كلما انفصلنا عنه ، كلما ازددنا اقترابا من عصره ، ومن موطنه.

أو تعرف موقفا أشبه بموقف آغاممنون في المشهد الاول من مسرحية « ايفيجينيا »(٦) ، وبموقف هنري الرابع(٧) ، عندما كان يقول لرفاقه ، وهو مسكون بالمخاوف التي لم تكن الا بالغة الافراط في ثبوتها :«سيقتلوني، لاشيء أكثر يقينية من ذلك ، سيقتلوني . . . » . افترض ان هذا الرجل الممتاز ، هذا الرجل العظيم والبائس ، يعذبه ذلك الشعور الداخلي القاتم خلال الليل حيث ينهض ، ويذهب ليطرق باب وزيره وصديقه سيللي ، أو توقن أن هناك شاعرا عبثيا الى هذا الحد ، ليجعل هنري يقول :

« ــ أجل ! انه هنري ، انه ملكك الذي يوقظك

تعال ! تعرف الصوت الذي يطرق أذنك . . » .

ويجعل سيللي يجيب :

« ــ أهذا أنتم بنفسكم ياسيدي ! أية حاجة مهمة
جعلتكم تستبقون الفجر من هذه البكرة الفسيحة ؟
يكاد نور ضعيف ينوركم ، ويدلني ،
عيناكم وحدهما ، مفتوحتان ، وعيناي كذلك ! . . » .

الثاني :ربما كانت هذه لغة آغاممنون الحقيقية.

الاول : ليست هي فقط لغة هنري الرابع ، بل لغة هوميروس ، وراسين ، ولغة الشعر ، ولا يمكن ان يستخدم هذه اللغة الفخمة الا أناس مجهولون ، كما لايمكن ان تنطق بها الا أفواه شعرية ، وبنغمة شعرية .

فكر لحظة فيما ندعوه في المسرح «كائن حقيقي»، هل تظهر الاشياء فيه كما هي في الطبيعة ؟ أبدا . فالحقيقي بهذا المعنى لن يكون (شيئا آخر) غير المشترك . اذا ما حقيقي المسرح؟.

انه انسجام الاحداث ، وأضرب الخطاب ، والصورة ، والصوت ، والحركة ، والايماءة ، مع نموذج مثالي تخيله الشاعر ، ويبالغ فيهالممثل الهزلي غالبا . هاهو الامر المدهش . وهذا النموذج لايؤثر في النغمة وحسب ، انما يعدل أيضا حتى الخطوة ، والهيئة . ومن ثم يتأتىأن الممثل الهزلي في الشارع أو على خشبة المسرح انما يمثل شخصينمختلفين جدا، لانكاد نتحقق منهما .

المرة الاولى التي رأيت فيها الآنسة كليرون(٨) في بيتها ، صرخت صرخة جد طبيعية :

« آه يا آنسة ، كنت أعتقد من كل عقلي انك اكثر طولا . » .

ان امرأة بائسة ، وبائسة حقا ، لتبكي ، ولا تهزك قط : ثمة ماهو أسوأ ، فأي خط خفيف يشوهها سيجعلك تضحك ، وأية نبرة خاصة بها تنشز عن أذنك ستجرحك ، وأية حركة معتادة فيها ، تبدي لك ألمها الكريه ، والقاتم . ثم ان العواطف المبالغ فيها ، تخضع كلها تقريبا لتكشيرات يقلدها الفنان بعبودية ، ومن دون لمسة ذوق ، لكن الفنان العظيم يتحاشاها .

نحن نريد أن يحافظ الانسان ، مع أعتى المنغصات ، على طبعه الانساني ، وعلى كرامة نوعه . فما أثر هذا الجهد البطولي ؟ أن يسلي عن البؤس ويعدله .

نريد أن تسقط هذه المرأة بشرف ، وطراوة ، وأن يموت هذا البطل مثلما كان يموت المصارع الروماني القديم ، وسط الميدان ، مع مشاهدي الملعب الشعبي ، تكلله الرحمة والنبل ، في موقف لبق فتان . فمن هو الذي يملأ وقت انتظارنا ؟

أيكون المصارع الذي يقهر الالم ، ويمزقه الحس المرهف ؟ أم المصارع المرسوم بأسلوب كلاسيكي ، يملك نفسه ، ويطبق دروس التربية البدنية ، وهو يسترد النفس الاخير .

المصارع القديم ، مثل ممثل هزلي عظيم ، وممثل هزلي عظيم مثل مصارع قديم :

فهما لايموتان كما تموت أنت في سرير ، بل هما ملزمان بأن يمثلا لنا موتا آخر من أجل امتاعنا . وسيشعر المشاهد الحساس (أمام ذلك) ان الحقيقة العارية، والحدث المجرد من أي تزيين خسيسين، وسيتنافران مع شعر الباقي من المشهد المعروض .

لايرجع ذلك الى أن للطبيعة النقية لحظاتها السامية ، انما أعتقد انه اذا ماكان هناك انسان ما ، متأكد من الامساك بهذه اللحظات ، والاحتفاظ بجلالها ، فسيكون ذاك الذي سيحدسها بالخيال أو بالعبقرية وسيعطيها صفة الثبات .

ومع ذلك فأنا لا انكر وجود ضرب من حركة باطنية مكتسبة او مصطنعة (في الطبيعة الانسانية) . لكن لو قدسألتني رأيي فيها، فاعتقادي انها خطيرة خطورة الاحساس الطبيعي . وينبغي ان تقود هذه الحركة الممثل شيئا فشيئا الى الصنعة والرتابة . وهذا عنصر مناقض لتنوع وظائف ممثل هزلي عظيم ، فهو مجبر غالبا على التنازل عنه . ولا يتمكن من هذا الانكار للذات سوى انسان عنيد .

ومن المفضل أيضا ، ايثارا للسهولة ، ونجاح الدراسات ، وتعميم الموهبة ، وكمال التمثيل ، ألا يلتزم بخلق هذا التجريد الغامض لذاته عن ذاته ، الذي تقصر صعوبته القصوى كل ممثل هزلي على دور أوحد . وتجازي المجموعات (المتماسكة) لتجعلها متفرقة جدا ، او لتجعل المسرحيات كلها تقريبا ممثلة بصورة سيئة. اللهم إلا اذا قلبنا نظام الاشياء وكتبت المسرحيات من أجل الممثلين ، والواجب ، كما يبدو لي ، أن يكون الممثلون ، على العكس ، مخلوقين من أجل المسرحيات.

الثاني : لكن فيما لو أن حشدا من الناس جمعتهم في الشارع كارثة من الكوارث ، فأظهروا على الفور ، وكل بطريقته الخاصة ، شعورهم الطبيعي ، دون ان يكونوا متفقين فيما بينهم ، فانهم سيخلقون مشهدا رائعا ، وألف نموذج ذي قيمة ثمينة للنحت ، والرسم ، والموسيقى ، والشعر .

الاول : حقا . لكن هل سيكون هذا المشهد موضوع مقارنة مع مشهد ناتج عن مواءمة منسجمة ، وعن الهرمونية التي يبثها فيه الفنان ، عندما سينقله من الالتقاء في الشارع الى المسرح ، أو الى لوحة الرسم ؟ واذا أنت ادعيت ذلك ، فأنا أرد عليك بالقول : عندما يتقلص سحر الفن هذا، الى افساد ماصنعته الطبيعة الوحشية ، وما صنعه تنسيق عارض أفضل منه، فأين اذا هذا السحر الفني المبجل جدا ؟ أو تنكر أن الفنان يجمل(٩) الطبيعة؟أو لم تمدح أبدا امرأة بالقول انها جميلة كعذراء رسمها رافاييل(١٠) . ؟ أو لم تهتف عند رؤية منظر جميل: انه منظر خيالي ؟ ومع ذلك ستحدثني عن شيء واقعي ، وسأحدثك ، بدوري، عن المحاكاة (١١)، ستكلمني عن لحظة عارضة للطبيعة ، وسأكلمك عن عمل فني ، له تصميم ، ومتعوب على انجازه ، له سيروراته واستمراريته .

خذ كل ممثل من هؤلاء الممثلين ، ونوع المشهد في الشارع كما تنوعه في المسرح ، وأرني شخصياتك بالتدريج ، معزولة ، اثنتين اثنتين وثلاثة ثلاثة . اتركها لتقوم بحركاتها الخاصة ، ولتكون سيدة مطلقة لافعالها ، وسترى التنافر الغريب الذي سينتج عن ذلك . وبغية التخلص من هذا العيب ، اجعلها تردد صوتا وهي مجتمعة ، وستقول : وداعا لاحساسهم الطبيعي ، وبالحسن الحظ اذ تقول ذلك.

ان امر المشهد المسرحي كأمر مجتمع جد منظم ، حيث يضحي كل فرد بحقوقه من أجل خير المجموع والكل. فمن تراه سيقدر هذه التضحية تقديرا أفضل ؟ هل سيكون المتحمس ؟ أم المتزقت ؟ بالتأكيد لا هذا ولا ذاك . ففي المجتمع سيكون الانسان المستقيم مقدرا للتضحية ، وفي المسرح سيكون الممثل الهزلي الرابط الجأش.

ان مشهدك المعروض في الشوارع بالقياس الى المشهد المسرحي كقبيلة من المتوحشين بالقياس الى مجتمع أناس متحضرين.

الهوامش :

(١) منشورات « غاليمار » والمكتبة العامة ، باريس ١٩٦٦ ، وهي مشمولة مع عدة مسرحيات أخرى لـ « ديدرو » في كتاب واحد ، وتشغل منه الصفحات : ١٤١ ـ ٢٢٢ وتشمل ترجمتنا من ص ١٥٤ ـ ١٦١ .

(٢) بطل مسرحية « سينا » للكاتب الفرنسي الكلاسيكي « بيير كورنيه » ، وسينا حفيد بومبي من احدى بناته ، كان معارضا لأوغيست ، ولما تبناه يوليوس قيصر ، طمع ليجعل من روما جمهورية ، لكنه وقع في حب « ايميلي » بنت توراينوس الذي قتله أوغيست ، وأسر ايميلي عنده ، فصار « سينا » ممزقا بين أوغيست وايميلي ، وعلى خلاف أبطال كورنيه انقاد لحبيبته ، دون ان يتخلص من معاناة أليمة . وغدا مع ذلك ، شخصيةغامضة ومع احتفاظه بلغة كورنيه النبيلة ، رفض الانصياع لطباع أبطاله المعروفين مثل هوراس ، ورودريغ . (المترجم) .

(٣) كليوباترا بطلة مسرحية شكسبير « انطونيو وكليوباترا » ، التي كتبها عام ١٦٠٧، ويرى النقاد أنه استوحى موضوعها من الشاعر الايطالي المشهور « بترارك » . ولن نفصل في كلامنا على مسرحيات شكسبير لانها مترجمة الى العربية .

(٤) شخصية نسوية مركزية في مسرحية « فولتير » التراجيدية المسماة باسمها « ميروب » . وميروب هي أرملة ملك ميسينا التي كانت تنتظر عودة ولدها ايجيست من خارج المملكة بعد أن أنقذه فورباس من الموت . وفي هذه الاثناء يحاول أحد عساكر القصر الذي قتل الملك أن يتزوج من « ميروب » . وترفضه هذه لخوفها منه ، رغم اخلاصه للعرش، لانه قتل مع الملك ولديه الكبيرين . ولكنه يعرف بعودة ايجيست فيرهنه ويخير ميروب بين أن يموت ابنها وبين التنازل له عن العرش ، فتتنازل حفاظا على ولدها . غير ان ايجيست يرى فاسا فيلتقطها ويهشم رأس العسكري بوليفونت ويصير ملكا . (م) .

(٥) شخصية أساسية في مسرحية الكاتب الفرنسي الكلاسيكي « جان راسين » ، وهي بعنوان « بريتانيكوس » .

كتبها عام ١٦٦٩ ، فقد كان لأغربيين من زواجها الاول ولد اسمه نيرون ، وعند تزوجت من الامبراطور كلوديوس جعلته يتبنى ولدها . وبعد موت كلوديوس استلمت السلطة فعليا، ولما كبر نيرون احتفظت بمظاهر الحكم وبهرجه ، واستخدمته لاشباع رغباتها في القوة

والسيطرة . لذلك يشك النقاد في حبها الامومي في تراجيدية راسين ، ويرون أنه أقل حرارة بكثير عما هو عليه عند الشاعر « تاسيت » . ولعل هذا ماجعل نيرون ينقلب على أمه شر انقلاب ويغلق أبوابه في وجهها .

(٦) ايفيجينيا هي بنت آغاممنون التي قدمها أضحية للآلهة قبيل حرب طروادة، وتكون قصتها موضوع مسرحية « ايفيجينيا أوليد » ، لـ « جان راسين » .

(٧) بطل مسرحية « هنري الرابع » لشكسبير ، الذي كان يصطدم بالتمرد، وبوشوك سقوطه عن العرش الذي اغتصبه من ريشارد الثاني (م) .

(٨) الآنسة كليرون (١٧٢٣ ــ ١٨٠٣) ، ممثلة تراجيدية فرنسية ، أظهرت عبقرية فائقة في هذا المجال على امتداد خمسة وعشرين عاما ، ومثلت الادوار الاساسية في المسرحيات الكلاسيكية (م) .

(٩) يقف ديدرو هنا موقفا مناقضا لنظرية « محاكاة الطبيعة الجميلة » التي سادت في القرن السابع عشر ، اذ يرى ان الفن الناتج عن الموهبة وجهد التأليف المنظم يتفوق على الظواهر الجمالية في الطبيعة ، وقد عمق الفيلسوف الالماني هيغل هذا الاتجاه فيما بعد منطلقا من أن أسوأ عمل فني يبدعه الانسان أسمى من أجمل ما في الطبيعة (م) .

(١٠) رفائيل (١٨٤٣ ــ ١٥٢٠) الرسام الايطالي المشهور بنزوعه للتعبير الكامل عن جمال المرأة من خلال ايقاعات لونية هادئة تظهر وجوها عامرة بالحياة والنعومة (م) .

(١١) يعني ديدرو بـ « المحاكاة » اعتماد الفنان على عناصر موجودة في الواقع أو في الطبيعة ، وتحويلها بعبقريته الى فن منظم ، ومتكامل ، وجميل . (م) .

* * *

البليياردو

مسرحية في ثلاث جولات

بقلم : فلاديمير غوباريف
ت : عدنان جاموس

الشخصيات :

الاول : رجل يبدو في متوسط العمر ، شبه أصلع .

الثاني : يناهز الستين ذو شعر بني فاتح كثيف .

الاخرس .

عازف الكمان : يظهر خلال العرض اذا رغب القارىء او المشاهد في ذلك .

الجولة الاولى :

صالة واسعة . عدد من النوافذ المسدلة الستائر . اريكة وكنبتان في الزاوية . طاولة صغيرة وضع عليها مصباح كهربائي . بوفيه صفت على رفوفها كؤوس واقداح وطقم شاي . الى جانبها بار . على الجدار بين النوافذ علق لوح اردوازي، والى جانبه طباشير واسفنجة . وسط الصالة طاولة بلياردو عصرية مزودة بجهاز آلي لتقديم الكرات . عند الجدار

رفوف وضعت عليها عصي اللعب . يدخل الاخرس . يشد الغطاء عن طاولة البلياردو ، ويمد يده الى المصباح المعلق ويعبث فيه قليلا ، ثم يشعله .

يظهر في المدخل الاول والثاني .

الثاني (ينظر حواليه) . غرفة غريبة . أهي لك ؟

الاول : بعض الاحيان اشعر برغبة فيالانفراد بنفسي .هنا عزله

الحرس دائما يبقى تحت .

الثاني : لاحظت ذلك . وهذا ؟ (يومىء براسه الى الاخرس) .

الاول : انه معي منذ اثنتي عشرة سنة . منذ أن كنت في الجنوب .

أنا بدأت هناك ... لايتكلم منذ الطفولة . مصاب . بحنجرته ، بحباله الصوتية ... أرسلته الى ايطاليا منذ ثلاث سنوات وأجروا لـه عملية هناك ولكنها لم تنجح . بيد انه يسمع بشكل جيد . (للاخرس) شكرا . يمكنك الانصراف . سأناديك عند اللزوم .

(الاخرس يخرج) .

الثاني : انتت ادهشتني ... أعتقد ان آخر مرة تحادثنا فيها كانت في السنة الماضية ... حتى أنني لم أكن أعرف هـل نتحادث بصيغـة « المفرد » أم بصيغة « الجمع » !

الاول:نسيت على مايبدو . لقد اتصلت بك هاتفيا مرتين فيالصيف. ثم تحادثت مع زوجتك عندما كنت مسافرا الى اميركا اللاتينية . وقـد احتفلت هناك بعيد ميلادك ، كنت أريد ان أهنئك.

الثاني : احتفلنا في السفارة مع عدد محدود من الاشخاص.السفير وبعض العاملين في مجمع « دنيا الاطفال » تحدثوا عن أشياء كثيرة مثير للاهتمام . وتحدثوا عنك أيضا . تنبؤوا لك بمستقبل عريض ...

الاول : السفير ؟ لا . . لا اذكره . . لم نتقابل.

الثاني : كان يعمل عندك في النقابات . ولكن ليس لمدة طويلة .رأسا أخذوه الى موسكو . في أحد المؤتمرات . انت أعجبته فتذكرك . . .

الاول : وأنت ، الم تنس كيف كنا نلعب البلياردو ؟

الثاني : في الاجازة ؟ سنة اربع وسبعين على ما اذكر ؟ في مصح مجلس الوزراء؟

الاول : سنة ست وسبعين . . في سوتشي . . لكن ذاك البليـــاردو باعوه . . قبضوا مبلغا كبيرا ، شخص من تبيليسي لم يضن بالمال . ربما يلعب عليه الآن بعض عرابي المافيا .

الثاني : (يمرر يده على جوخ طاولة البلياردو) وهذا أيضـــا ليس سيئا . من يدري . ربما كان ينتظره المصير نفسه ! على كل ، انت لـم تقم بدعوتي من أجل استرجاع الذكريات ، دعنا ندخل الى صلب الموضوع مباشرة ، لا أحب اللف والدوران . . . أوضح . نحن طبعا لم نجتمـع لنتكلم على الصداقة القديمة ؟!

الاول : ولم لا ؟ أنا لا انسى أصدقائي القدماء . الجو خانق بعض الشـــيء . . . .

(يقترب من النافذة ، يزيح الستائر ويفتح الدرفتين) .

يتناهى من الشارع لحن حداد .

الثاني : ليس مناسبا . . هناك حزن . . وغدا الدفن . . ونحـن أنفسنا أعلنا الحداد ، والآن هذا . . . (يومىء براسه الى البلياردو) .

الاول : اعتدنا . كل سنة ندفن . . واحدا اثر آخر . .

الثاني : قريبا لن يعود الجدار(١) يكفي ... على كل نحن أعدت لنا مقابر اخرى .

الاول : لم كل هذا التجهم ؟!

الثاني : كان شخصا طيبا . لايؤذي احدا . بل كان حساسا حتى . .

الاول : الذين حوله كلهم سفلة ، وبالتالي فهو نفسه . . .

الثاني : عبثا تقول هذا . كان يجب ان يعيش بهناء ويفسح المجال للآخرين ، ولك ولي . أليس كذلك ؟

الاول : لاتخف . هنا لن يرصدوك .

الثاني : الشعب في حداد ، ونحن ندحرج الكرات . . .

الاول : مكان مأمون . . . هل تشرب ؟

الثاني : ولكن أنت . . . (يفتش عن الكلمة المناسبة) من مضطهدي ، يعني من خصوم هذا الامر . . . سمعت هذا بأذني اكثر من مرة . .

الاول : النبيذ الجيد لم أرفضه قط . لكني لا أحب المشروبات القوية ، ترخي البدن كثيرا ، وصباحا تشعر انك لست على مايرام ـ ثقل في الراس والقدمين .

الثاني : من المؤسف انك لست من سيبيريا ! عندنا الامر يختلف . . أنا أفضل المشروب الاقوى . الفودكا ، او على الاقل الويسكي ، اذا توفر طبعا . . . هيا نترحم ، كما يقولون ، على هذا الانسان الطيب .

الاول : الآن سنتدبر الامر (يقرع جرسا فيظهر الاخرس) ويسكي ، والنبيذ الذي أشربه .

(الاخرس يختفي) .

---

(١) المقصود جدار الكريملين حيث يوضع الرفات . (المترجم) .

الثاني : هل نبدأ ؟ (يشير براسه الى البليادرو) جولة واحـدة ـ بسيطـة .

أم نباشر رأسا بالجد ؟

الاول : (يخلع جاكيته ويتناول العصا) لنلعب أولا ونر كيفستسير الامور . ومن ثم نقرر . أنا متطير : فاذا خسرت سنؤجل حديثنا الجدي الى مرة أخرى .

الثاني : أنت دائما تربح . طبيعتك هكذا ...

(يدخل الاخرس ، يضع زجاجتين على الطاولة الصغيرة ، يملأ قدحا بالنبيذ وآخر بالويسكي .

على روحه الآثمة (يشرب قدحه دفعة واحدة) وليكن التراب طريا تحته (يتناول العصا) .

الاول : (ينضد الكرات على شكل هرم) بالنسبة اليه الامور الآن كلها سواء ، ولكن بالنسبة الينا (يضع كرة) ... هل تبدأ انـت ؟ أم أبدأ أنا ؟

الثاني : سيان .

الاول : اذن أبدا أنا (يضرب الهرم) يدي أصبحت ضعيفـة ... ثلاث كرات جاهزة دفعة واحده ... (يقترب من الطاولة الصغيرة يرفع القدح ، ينظر الى النبيذ أمام النور ، ويرشف رشفة) .

(الثاني يدخل كرتين) .

مقدام ... يدك قوية بالفعل . سمعت عنها كثيرا .

الثاني : من التقارير ؟

الاول : عصرنا عصر المعلومات .

الثاني (يقترب من النافذة ويفرد الستائر) هذه الموسيقى ترهــق النفس .

الاول : يظل الدم الذي يجري في عروقنا دما شرقيا . نصلي للاوثان، وحتى الدفن لانعرف كيف نقوم به كما ينبغي . لماذا الحداد ثلاثة أيام؟!

لن يبكيه احد ، اللهم الا أقرب أقربائه ... شخص هرم ، ومــن الطبيعي ان يموت ... ونحن نحاول ان نجعل من هذا مأساة . فاذا به يبدو مهزلة .

الثاني : انت ، كما يبدو ، حقود.

الاول : لا ، بل صاح.

الثاني (مبتسما) اذن لنشرب قدحا آخر . موافق ؟ فلنقل ،نخب الحيــاة ! .

(يرفعان قدحيهما ويدقان أحدهما بالآخر ، يشرب الثاني قدحه دفعة واحدة ، بينما يرشف الاول قليلا من الخمرة بشفتيه) .

الاول : الآن انا جاهز للمعركة (يقترب من طاولة البلياردو)سأحاول ان ادفع كرتي الى الوسط .

الثاني : كرة صعبة .

الاول : أحاول الا أسير في أيسر الطرق . (يسدد) غدا ستجــري الانتخابات . قرروا أن يكون الاجتماع موسعا ، ليس على نطاق ضيق ، بل على نطاق أوســع.

الثاني : ولهذا اطلبوا مني أن أبقى ...

الاول : (يضرب فتسقط الكرة في الجيب) ضربة جيدة ..الاجتماع على نطاق ضيق لايجدي . لايستطيعون الاتفاق ... سأجرب الآن ان أضرب الى الزاوية .

الثاني : هذه الكرة اسهل . . . ما الذي حصل لهم ؟

الاول : تعلموا من الدرس السابق . البلاد ضحكت آنئذ . ألـم تلاحظ ذلك ؟!

الثاني : انتشرت نكات كثيرة . . .

الاول : كل واحد يريدها لنفسـه . ولكنهم جميعا تجاوزوا السبعين ويدركون ان لا أحد منهم لديه حظ في النجاح . الشعب هذه المرة لن يتقبــل .

الثاني : كل ماهنالك ان نكاتا جديدة ستنتشر .

الاول : اكيد . . . رسائل فظيعة تصل الى اللجنة المركزيةوالحكومة تقف على شفا الهاوية . . . اليس كذلك؟

الثاني : اذا لم يكن أسوأ .

الاول : الآن لايجوز ان نخطىء . في المرة الماضية عينوا خادما في منصب رئيس الوزراء فأصبحوا هم أنفسهم خدما . . . كفى ! (يضرب، فتسقط الكرة في الجيب) أصبحنا متعادلين.

الثاني : أهنئك . من المعروف انك لست لاعبا ضعيفا.

الاول : أخطاء . . . أخطاء . . . السنوات الماضية منســوجـة من الاخطــاء .

الثاني : ولماذا ظلت صامتا ؟ كنت ترى وتصمت ؟ أنت ، على كل حال ، قريب جدا من العرش . نحن في الاطراف ، اما انت فقريب .

الاول : أقرب بقليل فقط . . . الهوة واسعة جدا بين موقعي الحالي والقمة . والهوة بالنسبة اليك أوسع ــ لايمكنك تجاوزها بقفزة واحدة!

الثاني : أرى هذا بوضوح لايقل عما تراه به . . . وأنا على كل لست بهذا الوارد .

الاول : أيعقل انك قررت ان تظل هكذا حتى التقاعد ؟ لايزال بينك وبين التقاعد وقت طويل ... وربما لن يمتد بك العمر اليه.

الثاني : سأحارب بعد ، لدي خبرة العمل في الورشة والمصنع وفي اللجنة التنفيذية لمجلس نواب المحافظة ... بحيث انني في أسوأ الاحوال لن أظل دون عمل . ثم أنني أحمل شهادة مهندس ، ولن أضيع.

الاول : هذا قله لزملائك في الخدمة! انت مغرور، ياصديقي مغرور، تعتبر انك لاتزال في بداية السلم . وتصعد الى الاعلى بعناد ، ولن تتوقف .

الثاني : أحب العمل وأتقنه ، ولا أرغب في اخفاء هذا.

الاول : ولماذا تخفيه ؟! الغرور لدى الرجال ــ منقبة . هل تعرف متى ادركت هذا ؟ منذ أن كنت طالبا في المعهد . آنذاك حدثت لي قصة.. وقعت في حب فتاة . فتاة حمراء الشعر مفعمة بالحيوية. قلت لها راسا، دون مقدمات : تعالي نتصادق . فضحكت وقالت : لا ... أنت من الطلاب الوسط .. وفعلا أنا لم أكن مجتهدا آنذاك.

الثاني : أشك في هذا .

الاول : (مبتسما) خطايا الطفولة .. على العموم قبيل نهاية العام أصبحت من المتفوقين . فأخذت تلك الفتاة تهتم بي ، ولكنني كنت قد فقدت الرغبة في مصادقتها . بدات أمارس كرة القدم.

الثاني : الصداقة مفهوم معقد ... (يلعب) هيأت لك كرة . باللاسف .

الاول : سأدخلها . لن اراعيك (يدخل الكرة) .

الثاني : الحزم مطلوب في الحياة وفي السياسة .

الاول : وهل يمكن فصل احداهما عن الاخرى ، في رأيي حياتنا بحد ذاتها سياسية .

الثاني : حتى ونحن نلعب البلياردو ؟

الاول : طبعـا .

(تسمع من الشارع موسيقى حداد)

الثاني : الشعب حزين ونحن ندحرج الكرات.

الاول : لقد قلنا في كلمتنا للشعـب اننا سنرد علـى موت الزعيم بالاندفاع في العمل .. سخافة . نرد على الموت بالعمل ... في احـد المصحات قرروا : بما اننا نستجم فاننا سنرد على الموت بالاندفاع في الاستجمام ... نعم هكذا ...

الثاني : ومع ذلك يجب ان نذهب الى هناك ، الى منصة التسجية، سيلاحظون غيابنا ،ويمكن ان ... على كل آن الاوان لانهاء الجـولة . لننتقل الى الجد ـ لماذا دعوتني ؟ أنت شخص مكّار بعض الشيء ، وهـذا أمر أصبح معروفا ! هادىء، لاتلفت اليك الانظار ، لكنك داهية .

الاول : (يخرج من جيب جاكيته شريط كاسيت ويقترب من آلة التسجيل) الى الجد .. فليكن . الى الجد .. اسمع . هذا الشريط سجل منذ شهر .. في الفيلا .. أنت تعرف أية فيلا ! اجتمـع هنـاك ثلاثة أشخاص ليكتبوا الخطاب الذي سيلقى في عيد اكتوبر ..وبعد العشاء استرسلوا في الحديث ...

الثاني : المساعدون ؟

الاول : أقرب الناس اليه ...

الثاني : انت شخص مجازف ! تسجيل حديثهم يا أخ يتطلب جرأة، مجـازف ....

الاول : هل تخاف ان تسمع ؟

الثاني : لن يحصل خير اذا عرفوا . ومن الذي يرغب في ان يضـع راسه على المقصلة .؟!

وهؤلاء أناس حازمون ـ يبطشون رأسا . ولا أعرف . . .

الاول : الآن لم تعد هناك فرصة للتراجع . اسمع ! ان الشريط كان عندي ، وانا وانت كنا مجتمعين معا ، فحتى لو انكرت انك سمعتـه لن يصدقوك !

الثاني : مصيدة اذن . . .

الاول : انهم يتحدثون فيه عنك أيضا ، وعني . اليس هذا مثيرا للاهتمام ؟!.

الثاني : (يملأ القدح ويشربه بنهم) هيا .

الاول : (يشغل المسجلة) في البداية الكلام غير مفهوم تماما . على العموم الحديث يدور حول أعضاء المكتب السياسي ، أولئك الذين يقفون هناك منذ مدة طويلة . . .

أصوات (على الشريط) : ـ لن يبقى طويلا . ناظم ايقاع القلب لم يعد يساعده . يجب ان نتصرف.

ـ بالضبط ، كما قلت أنا: حان الوقت لاحالة جماعتك على التقاعد في أقرب فرصة . الجيش واللجنة : قضية جدية . نحن بحاجة اليهما ، والا تزعزع الوضع . . .

ـ والبقية ؟ . . . خمسة فقط يجب أخذهم بالحسبان ، فكل واحد منهم يطمح الى شغل المنصب الاول . . .

ـ من أين لهم ؟! هرمون !. . .

ـ لاتقل هذا ، انهم يطمحون ، يتزاحمون على الخلافة ،ويحاولون التقرب ما أمكن من الرئيس . . هؤلاء تجب مراقبتهم لئلا ، لاسمح الله، يسمي أحدا منهم !. .

ـ لايمكنه بدوننا ، فهو لم بعد قادرا حتى على القراءة ... يجب ان نوحي له بالاسماء : نرشح الشباب . أنت ، انا ، هو ...

ـ هل تضع عينك على منصب رئيس الوزراء ؟..

ـ لا .. هذا المنصب لك ، انا ـ في الجيش..

ـ ايه ، ايه ، القسمة فيما بعد ، الآن يجب أن ينشأ فراغ، ويجري توديع الشيوخ الى التقاعد بالمراسم المعتادة ـ نجوم علـى الصـدر ، واحتفالات شعبية .

ـ حالة الرئيس تقلقني ، يزداد ضعفا ساعة بعد ساعة.

الثاني : (يومىء برأسه الى الشريط) ياسلام ! اسـترسلوا في الحديث ، الاوغاد !

الاول : كن حذرا . انهم يمسكون بأيديهم كل شيء . كل الخيوط. الجهاز كله .

الثاني : كل واحد منهم لايساوي قرشا ، ويطمح الى القيادة .

الاول : السلطة بأيديهم . وهذا أخطر . تابع الاستماع .

أصوات (على الشريط) البني غبي ! سيفعل كل مانقوله له ..

ـ اعطه زجاجة وامراة ، وكفى ...

الثاني : أوغـاد !

الاول : هل عرفت رايهم فيك ؟

الثاني : وأنت سعيد بهـذا !.. هؤلاء السفلة بيدي هاتين .... (يملأ قدحه ويفرغه في فمه) لنتابع الاستماع .

الاول : والآن عني انا .

اصوات (على الشريط) ـ هذا الشخص لا يعجبني ، يوافق مع الجميع ، داهية ...

ـ لن يتنطع ، لأنه ضعيف ! زوجته مسيطرة عليه . تحت الحذاء (يضحك) .

ـ لا يزال غرا . . . في أحد الاوقات كان الرئيس معجبا به . . وهو الذي قربه . . انه ليس غبيا ، ولكنه سيسير وراءنا . . .

ـ هيا نشرب كأسا أخرى ونفترق . غدا يجب ان ننتهي من كتابة هذا الهراء . العجوز ينتظر . . .

الاول : (يوقف المسجلة) هذه هي الاحاديث التي تدور أحيانا في الفيلات الحكومية . أليست مثيرة للاهتمام ؟

الثاني : ولماذا لا يذاع هـذا التسجيل في الراديو المركزي ، آ ؟ لتسمعه البلاد كلها ، ولتعرف القصة وما فيها ، أي : أيها الشعب الكريم استمع كيف يقتسمون السلطة التي يمارسونها عليك !!

الاول : الشعب لا دخل له في هذا . هؤلاء الناس الصغار لا علاقة لهم به .

الثاني : اذن يجب ان يسمع الاعضاء الباقون هذا التسجيل . أعتقد أنهم َسينصَفّونَ الحسابَ معهم . . واليوم لا غدا !

الاول : سمعوه ، ولذلك . . . اليوم مساء بعد الدفق سيتقرر كل شيء . .

الثاني : آه ، هذا هو الامر اذن ! كان ينبغي عليك أن تقول لي هذا ، أي انك تريد أن تحذرني ، وانك مكلف بابلاغي ! بينما أنت رحت تحيط القضية بهالة من السرية : البلياردو ، والويسكي ، والصداقة القديمة . . أنا انسان صريح : هؤلاء السفلة بيدي هاتين سأحطمهم ! . . لن أبقي أحدا منهم يتنفس الهواء .

الاول : اذن اتفقنا . . . دعنا مع ذلك نكمل الجولة ! .

الثاني : قلبي غير مطمئن . يجب ان نذهب الى هناك . . . (يتناهى من الشارع لحن حداد) .

الاول : الرئيس لم يعد . بحاجة الى مراسم شرف ، لقد حصل في حياته على كل ما كان يريده . سترته مـن كثرة الاوسمة أصبحت ثقيلة الى درجة انه لم يعد قادرا على حملها .

الثاني : مع انه كان في البداية هادئا ، كان متواضعا . اذكر كيف كان في تلك السنوات .

الاول : ليس كل واحـد قادرا على تحمل عبء المجد والشهرة . لا أعرف سوى واحد بمقدوره ذلك .

الثاني : لعله أنت ؟

الاول : انه سقراط . اذا لم تكن قصته أسطورة . . . اضرب الكرة جاهزة تماما . الدين يحلو بوفائه .

الثاني : (يتناول العصا) سأدخلها طبعا . أنا أيضا أحب الكرات الجاهزة . . آه ، يالهم من أوباش اهذا ما يستحقونه . . . من الظاهر يبدون مثقفين ، دمثين ! أنا لم أثق قط بهؤلاء الفلاسفة ، علماء السياسة ، الخبراء بالشؤون الاميركية . . يعكرون الماء ويصطادون السمك بأنفسهم . ويحرصون دائما على الحفش والسلمون ، يالهم من أوباش ! . .

الاول : القضية ليست فيهم وحدهم . فهم مجرد صور .

الثاني : صور لمن ؟

الاول : لما يحدث ،

الثاني : أنا راض ، الوضع الموجود حاليا يناسبني تماما .

الاول : أنت تحسد على مسيرتك في ارتقاء المناصب ، في الثلاثين أصبحت مسؤول المكتب الايديولوجي ، وفي الخامسة والثلاثين سكرتيرا ، وفي الاربعين السكرتير الاول لاحدى اكبر اللجان المنطقية في الحزب . سرعة فضائية حقا .

الثاني : اشتغلت بضمير ، هذا هو كل شيء .

الاول : وهل تراني ادينك ؟ ابدا .. فقط اقول انك تحسد على هــذا . وعلى كل لا تنس المساعدة ، كان هناك من يرعاك ...

الثاني : اذكر هذا . واذكرك ، واعرف انك كنت تدعمني . ولولا هذا لما جئت الى هنا ... في مثل هذا اليوم يجب ان يكون كل منا على مرای من الجميع ، انا انا ، فكما ترى ، لبيك من اول دعوة ...

الاول : اقدر هذا .

الثاني : اذن قل لهم : اني معهــم ! اما هؤلاء السفلة ، اشبــاه المثقفين ، فبيندي هاتين ... انا من البروليتاريا ، واستطيع ان افعل هذا . فليثقوا بي ، وليظلوا على هذا في المستقبل ، كما كانوا في الماضي ، الا نسرع ؟

الاول : يجب مع ذلك أن ننهي الجولة ... كيف زوجتك واولادك ؟

الثاني : البنت تزوجت ، تريد أن تستقل بحياتها ، تتلهف لترك البيت .

الاول : سنساعد ، في الشهر القادم سنسلم بناية جديدة ، التصميم فنلندي على ما اعتقد ، شقق على اعلى مستوى . سنساعد .

الثاني : اعتادت على الرحابة ، نشأت في السهوب على كل حال .

الاول : آه ، أيها الابناء ، أيها الابناء ! نحن نحمل العبء كله على كاهلنا ، وهم يريدون كل شيء جاهزا ، ودائما على اعلى مستوى !

الثاني : وفي سبيل من اذن كنا نكافح ؟! في سبيل اولادنا طبعا . فنحن لم نعد بحاجة الى شيء ...

الاول : ولماذا نلغي انفسنا ؟ سنحارب بعــد ! ابنتي ايضا لديهــا طموحاتها . انها تنهي الآن دراستها الجامعية ، وتطلب أن تسافر بعد

ذلك الى الخارج للتدريب ، في كمبردج أو اكسفورد ، ولن أستطيع طبعا رفض طلبها . . .

الثاني : اسرتك كلها مثقفة . أنت دافعت عن اطروحة الترشيح للدكتوراه في الوقت المناسب ، على ما اظن عندما كنت انا أقود اللجنة المنطقية ؟ وها أنت الآن دكتور . كلمة رنانة . انا لم أفطن لهذا الامر ، وظللت طوال الوقت أركض وراء المعدن وخطط الحبوب العلم كان عندي ضعيفا بعض الشيء ، أكاديميان فقط ، والاثنان منفيان ، منشقان ، على العموم ، حاولت مرة أن أزور أحدهما لأتحدث معه وديا ، ولكنه أغلق الباب في وجهي : أي لانريد لقاءك ولن أقدم على هذا ، لم يمد لي يده : مثقف دعي . . .

الاول : هذا الصنف من الناس يجب أن نحسب حسابه . الافضل ان تعاملهم بالجزرة لا بالعصا ، مما يؤسف له ان رئيسنا الراحل لم يكن يدرك هذا . أو بالاحرى ليس هو بل أنصاره . . . كانوا يحسدون ذوي المواهب ، لذلك كانوا يحاولون اذلالهم . مع أنه يكفي ان تلاطفهم لا اكثر . . كنت قرات كتيبا عن ميرخولد ، مذكرات مثيرة للاهتمام . في احدى الامسيات بعد العرض الاول لاحدى مسرحياته صفق له الجمهور وحياه ، بحرارة وأخرجه من الصالة محمولا على الاكف . . وفي الصباح نشرت احدى الصحف تعليقا على الحفلة . فأمر العم « جو » بمهاجمة المسرحية . . وما أن حلت الساعة الثانية عشرة ظهرا حتى انعقد الاجتماع ، واذا بأولئك الذين كانوا يصفقون في تلك الامسية لميرخولد يهاجمونه ويسعون لتدميره .

الثاني : كلهم مأجورون ! تفو ! هه ، مرة أخرى كرة جاهزة . . سأضربها . . (يدخل الكرة) . الآن تعادلنا ، أربع مقابل أربع . معنى ذلك انني مازلت قادرا على منازلتك ندا لند .

الاول : لم ألعب منذ مدة طويلة ، البليادرو يحتاج الى خبرة ... اذن ندا لند ؟ في هذه الحالة اقترح اللعبة التالية ... هل لك في كأس أخرى ؟ (يشربان) أوه كيف صعدت الى الراس ! لم أعد معتادا ... اذن اقترح اللعبة التالية : من يربح هذه الجولة ، يكن البادىء ...

الثاني : لم أفهم .

الاول : مساء ستجري الانتخابات ، أتوقع ان يكون الصراع عنيفا. ولن يتم الاتفاق في المرحلة الاولى . هذه المجموعة (يضع راحة كفه على صدره) ستحاول ترشيح رجلها . . انت تعرف من ... وسيكون الجواب: انه مريض ، ويشتبه انه مريض بسرطان الرئة ، وهو على كل حال لن يعيش طويلا ، شهرين أو ثلاثة .. وللأسف هذه هي الحقيقة فعـلا ، فلم انتخابه اذن ؟ والآخرون لايطمعون حتى الآن في أشغـال المنصـب الاول .. وهكذا ينشأ مأزق .. وهنا سيجري اقتراح مرشح آخـر ، من الجيش أو من وزارة الخارجية .. ولكن الاعمار هناك ايضا قـد تجاوزت الحدود .. ومرة اخرى يجري سؤال الاطبـاء ، وتأتي قائمة كاملة : تصلب الشرايين ، عدم انتظام القلب ، نقص تروية .. وبشكل عام مأزق مستحكم ... وهنا بالذات ينبغي على أحدنا ، انا أو انت ، ان يرشح نفسـه ...

الثاني : انا لا اجد مسوغا لترشيح نفسي .

الاول : لا تتعجل ! انا اقترحك ...

الثاني : عبثا ، لن أنجح ، لن يدعموني ، انا لست من جماعتهم ، لامن هؤلاء ولا من أولئك .

الاول : وأنا أيضا ، ولذلك فالاحتمال وارد ، لان مثل هذا الحل يرضي الطرفين . وهم سيعولون على نفوذهم ، وبعدئذ.. بعد الانتخاب..

الثاني : اللعبة مغرية ، ولكنني لن أنجح .. (يفكر) أو ، يمكن ؟ ولكن .. لا .

الاول : الاحتمال وارد ، ولكنه ضعيف بالطبع . فشهرتك بـين الجماهير لاتزال محدودة ، وهذه حجة وجيهة.

الثاني : داهية ! كنت أنظر فلا اراك الا مسافرا في طول البلاد وعرضها تلقي الخطب في المصانع والمعاهد ، ووصلت حتى الى المزارع . قرات عن هذا في الصحف ...

الاول : يجب استشارة الشعب ، ولذلك كنت اسافر .

الثاني : داهية ... يعني اما ان ترشحني أوا رشحك ... داهية ! انك تعرف حق المعرفة انني لن أنجح .. اذن يجب علي أن ارشحك انت .

الاول : هذا هو الحل الثاني ... طبعا اذا فزت أنا بهذه الجولة (يدخل كرة) خمس مقابل اربع .. حظي يرجح ..

الثاني : (يدخل كرة) ضربة ليست سيئة ، صحيح ؟ الحظوظ تساوت !

الاول : هل كنت تخدعني ؟ كنت تتمرن في المدة الاخيرة ؟

الثاني : كل احد . في الفيلا توجد طاولة مثل هذه . لعبة تهدىء الاعصاب ، كنت أتسلى . اذن حظوظك هي الارجح ؟

الاول : لن أخفي عنك : نعم ، ثم ان عندك نقيصة أخرى : انـك اصغر الجميع سنا .

الثاني : اصغر منك بتسعة أشهر فقط .

الاول : هذا غير مهم : بيوم واحد او بسنة ، على العموم سيقولون ان الخبرة قليلة .

الثاني : على الارجح ، ولكن اجبني الآن : لماذا علي أن ارشحك ؟ فنحن لسنا صديقين ، ولا صاحبين ...

الاول : وهذا هو الجيد في الامر لن يثير الشبهات ، يعني : انت موضوعي .

الثاني : وما هي حاجتي الى ذلك ؟

الاول : من أجل الفوز ، لابد من اللعب . هل يناسبك وضعك الحالي ؟ أم انك تسعى للعيش بهدوء حتى التقاعد ؟

الثاني : اكمل .. اشرح فكرتك .

الاول : بعد ستة اشهر سيعقد المؤتمر . وستكون مداخلتك فيـه عنيفة وعاطفية . على العموم بالاسلوب الذي تتقنه . تدين الماضي ، والجمود في الاقتصاد وفي الحياة الاجتماعية والحرب . فورا ستسمو فوق الجميع ...

الثاني : وفوقك ؟

الاول : وفوقي اذا كنت سأستمر في الخط انسابق !

الثاني : وبعد ذلك ؟

الاول : أنا لست عراف ديلفي .

الثاني : ما معنى هذا ؟ تعرف انني لم أتعلم في الجامعات ...

الاول : من الصعب القول ماذا سيحدث في المستقبل . ما أقترحه ببساطة هو الخروج من المستنقع ؛ وانتشال الآخرين منه . هذه هي فرصتنا الوحيدة ، واذا لم ننتهزها ساءت الامور اكثر . الجديد سيحاول أن يتخلص من الشهود ، واين سنجد انفسنا عندئذ ؟ لا الرب ولا الشيطان يمكنهما أن يقولا لنا . من الغباء الا ننتهز هذه الفرصة .

الثاني : (يعود الى طاولة البلياردو) لنتابع اللعب ! سأحاول من الجانبين الى الجيب الاوسط ... اذا لم انجح سأوافق (يضرب الكرة ويخفق في ايصالها الى الجيب) أؤمن بالتطير رغم كل شيء ! انا موافق .

سأرشحك . هذا مثير للاهتمام حتى ... لاسيما انني على الاقل لن أخسر شيئا .

الاول : شكرا ، كنت واثقا من انك ستنظر الى اقتراحي بتعقل .

الثاني : حان وقت الذهاب . يمكن ان يلاحظوا غيابنا .

الاول : ربما ... ولكن الا نكمل اللعبة ؟

الثاني : دعنا منها ! انت ربحت الجولة الاولى ... انا سأذهب أولا . (يظهر الاخرس عند الباب ويرافق الثاني لتوديعه) .

الاول : مع السلامة (يتابع اللعب) .

يظهر الاخرس عند الباب ، يقترب من طاولة البلياردو . يشد اليه المصباح ويخرج من هناك شريط تسجيل يناوله للاول .

ـ ظـــلام ـ

الجولة الثانية :

الاخرس يجلس قبالة التلفزيون . يدخن . يشاهد « نشرة الاخبار » يرن الهاتف . يرفع الاخرس السماعة ويصغي ، ثم يشعل النور ، ويزيح الستائر ، ويفتح النوافذ . تسمع ضجة الشارع .

يخرج الاخرس ، تتناهى اصوات تهتف « عاشت الحرية » « يسقط ح. ش. س. » « نريد محاكمة ستالين ! » « هيه ، أيها الراديكاليون ، اخرجوا الى المعركة الاولى والاخيرة » « عاشت الفوضوية ! » .

يعود الاخرس حاملا باحتراس قارورة صغيرة . يشمها مرة اخرى ويضعها على الطاولة الصغيرة ، ثم يجذب المصباح اليه ويضع شريطا في المسجلة . ويتفقد الكرات ، ويدهن العصي بالطباشير . يدخل الاول بخطى ثابتة ، يحيي الاخرس باشارة من يده ويقترب من النافذة ، تعلو صفارات سيارات الشرطة وتطغى على الهتافات . في التلفزيون يعرضون صورة الاول ويسمع صوته .

الصوت : اننا نبدأ طريقا شاقا ، نعم ، نعم ، مرحلة شاقة جدا من حياتنا علينا ان نعيشها . ولكننا ، أيها الرفاق ، ثوريون ! وأية ثـورة لا تتطلب منا تضحيات ! انني اثق بكم ياجنود الثورة !

الاول : (بصوت خافت وهو مستغرق في التفكير) حماسي بعض الشيء .. لا يجب رفع الصوت .. بهدوء اكثر .. لو كان الصوت اخفض قليلا لكان رد الفعل أفضل .

الصوت : الآن بعض الكلمات عن الوضع الحالي ..

الاول : رسمي اكثر من اللازم .. غير معبر .

الصوت : .. كما تعرفون ، لقد بدأنا اعادة بناء عميقة للمجتمع كله . ورثنا تركة ثقيلة : الاقتصاد منهار ، وتائر التنمية هبطت بشدة ، الصعيد الاجتماعي مهمل ...

الاول : الطرح يجب ان يكون أبسط واقرب الى الفهم .

الصوت : الخطة لا تنفذ ، عدد المشاريع غير المنجزة يزداد ، مايسمى « مشاريع المدى الطويل » .

الاول : ياالهي .. مثل اسلوب سلفي ... كليشيهات ، كليشهات ! (يتناول زجاجة ويسكي ، يملأ قدحا ويشرب) يجب أن اغير المساعد ، كهل ومبتذل ... يلزمني شخص أصغر سنا .

الصوت : اذا لم نفهمك نحن وأنتم في العمل بشكل ملموس ، اذا أغرقنا تلك العمليات التي بدأت عندنا بالكلام ، اذا ضيعناها بالاجتماعات الفارغة ، فان اعادة البناء عندنا لن تنطلق أيها الرفاق ؟

الاول : لابأس (للأخرس) هل احضرتها ؟

(الاخرس يشير الى القارورة) .

(يتنشق) رائحة اللوز السحرية .. (للأخرس) أشكرك .

(يفتح خزانة صغيرة فيها أدوية ويضع القارورة فيها) .

الصوت : والآن أيها الرفاق يجب ان اشاطركم مصابا أليما . انها مأساتي الشخصية ، ولكنني لا استطيع أن اصمت عنها ، لأن القضية ليست في أنا ولا في مشاعري ولا في الالم الذي أعانيه ، بل هي أكبر من ذلك بكثير ، انها قضية الثقة بالاصدقاء ، وبكل من حمل على كاهله عبء زمننا الثقيل ...

الاول : لابأس ، بصراحة واخلاص ، لابأس .

(يدخل الثاني ، يتوقف عند الباب وينظر الى الشاشة دون ان يلاحظه الاول أو الاخرس) .

الصوت : اسمحوا لي ان أقرأ مقطعا من رسالة موجهة لنا جميعا ، على الرغم من أنها معنونة لي . يقول كاتبها .

(يظهر على الشاشة وجه الثاني مكبرا) .

« لقد صعدت الى قمة السلطة ، وعن طريق الدسائس والشطارة تحصل على ما تريد : تنحي الذين لا ترضى عنهم والذين لا يوافقونك ، لقد تحولت الى زعيم لايأبه بآراء الآخرين ، ومعنى ذلك أنك غدا ستصبح ديكتاتورا ، أنت أفسدت مجتمعنا ، دفعت به الى مستنقع وحول، وبالتالي سيتطلب الامر غدا استخدام الرشاشات لحفظ النظام ... هنا اتوقف عن القراءة لان الحديث بعد هذا يدور حول زوجتي ، واعتبر ان من غير اللائق التلفظ به من فوق هذا المنبر » .

(يظهر على الشاشة أشخاص مختلفون ، وترتفع هتافات تقول « ياللعارا » فليصعد الى المنبر ليوضح موقفه « هذه اهانة ») .

وأنا أيضا هذا رأيي ايها الرفاق ، ليعبر بنفسه عن كل آرائــه بصراحة وصدق ، كما هو متبع عندنا الآن ..

الاول : عاطفي ...

الثاني : (بحدة) وغد !

الاول : (ملاحظا الثاني) لماذا أنت عاطفي الى هـذه الدرجة ؟ يجب ان تكون أهدأ أيها الصديق ، أهدأ .

(الاخرس يتراجع نحو الباب ويتوارى خلفه) .

الثاني : جيد لقد ذهب . الآن استطيع ان اقول لك كل شيء ... هل تفهم ؟ كل شيء !..

الاول : في أثناء دراستي الجامعية تدربت على الملاكمة .

الثاني : (مشيرا برأسه الى الشاشة) هل عرض هذا الشريط في التلفزيون ؟

الاول : لم يعرض بعد ... لا يزال شريط فيديو ... وعلينا ان نقرر معا : هل نعرضه في التلفزيون أم لا . ولذلك استدعيتك .

الثاني : منتهى الكلبية !

الاول : أو منتهى التعقل .. لننظر ماذا بعد ؟

الثاني : أنت تعرف تماما ماذا بعد !

الاول : يجب أن ننظر من جانب ، في غمرة المعركة لا تستطيع دائما ان تقوم الاحداث بشكل صحيح . التفاصيل يمكن ان تحجب الشـيء الرئيسي . وفي السياسة يجب ان تكون صاحيا . هل تشرب ؟

الثاني : (بفتور) صب .

الاول : (يشغل الفيديو) لننظر ماذا سيحدث بعد .

الثاني : ساديـة .

الاول : لا ، بل أريد التحديد : مظلوم أم مضحك ، الشعب يدافع عن المظلومين ، ويسخر من المهرجين ، وليس من السهل دائما تمييز الحد.

الثاني : كم أتمنى ان انهال عليك ضربا .

الاول : مرة ثانية لا انصحك بهذا ... (يتخذ وضع من يتهيـأ للملاكمة) أم نجرب ؟

كما في الطفولة ؟ أنا نشأت بين الزعران ، كنا كل يوم نتشاجر : أما بسبب الحمام ، وإما بسبب البنات ، في البداية كانوا يضربونني ، ولكن بعد ذلك ـ بعد أن تدربت على الملاكمة ـ بدأوا يخافون ... على كل لاتزال أمامك فرصة . (يومىء برأسه الى البلياردو) وراء هذه الطاولة القوى متكافئة ، اعرف أنك في الاشهر الاخيرة كنت تتمرن .

صوت الثاني : (واضح على الشاشة انه في حيرة) كل شيء كان مفاجئا بالنسبة لي .. رسالة خاصة .. ثم الآن ...

صوت الاول : كل لحظة في حياتنا ملك للناس الذين نكدح مـن أجلهم !

صوت الثاني : مادام الامر هكذا فانني سأقول كل شيء ! كل شيء ! نعم انا أرى ان جوا غير طبيعي ينشأ في أوساط قيادتنا : سلطة أكبر من هائلة تتركز في يدي رجل واحد . وهذه خطوة نحو الماضي ، نحو تلك الديكتاتورية التي كانت عندنا منذ عهد قريب والتي لاتزال تتطلب علنية تامة ...

انا أرى ان من الضروري الحد من سلطة الرجل الواحد ، ولكنني لا أزال اصطدم اكثر واكثر بظاهرة « الزعاموية » ...

الاول : مصطلح لابأس به . مناسب ... حتى الآن كل شيء على مايرام ، اتابع ...

صوت الثاني (بنبرة حماسية) نحن لم نبدأ الثورة لكي يصبح احدنا زعيما من جديد ! لا ، ان نضالنا وحياتنا ملك للشعب ، ولذلك علينا أن ننظر الى كل من يسير في الطليعة عبر عدسة مكبرة ، لا ينبغي ان نمطرهم

بالاوسمة والمزايا ، بل علينا ان نجبرهم علـى العمل أكثر من الآخرين بمرات ـ وفي هذا تتجلى الميزة الوحيدة للسائرين في المقدمة ! ولهذا فان محاسبة كل واحد منهم يجب ان تتم دون اي رحمة ! انا انتهيت . .

الاول : (يوقف الفيديو) انهم لم يفهموا (صفير وهتافات: «يسقط» « باللعار ! ») .

الثاني : وانا ايضا ، ماحاجتك الى هذا ؟! لست انا الخائن ، بل انت ! انت ! لو لم اكن انا موجودا اين كان يمكن ان نفتش عنك ؟ ثلاثة اصوات فقط قررت مصيرك ـ ثلاثة ، واحدها صوتي انا !

وهكذا تجازيني الآن على الخير وعلى الاخلاص ؟! هكذا ؟! ما الذي تضمره ؟.. اعترف ان اشياء كثيرة قد انجزت بشكل صحيح وبمهارة ، اقصد ازاحتك للشيوخ ـ كلهم .. في وقت واحد وبنـاء على رغبتهم الخاصة تقاعدوا ، لم يستطع احد منهم الرفض ... لا ... هناك واحد استطاع، ولكنه طوال حياته كان مجنونا. اما الآخرون فابتعدوا بارادتهم .

الاول : كانوا يأملون بمعاشات عالية ، وجرايات خاصة وفيلات خاصة ، وهم ، بالمناسبة ، حصلوا عليها . .

الثاني : تدفع الحساب كاملا ، والآن ، برايك ، حان دوري ، اليس كذلك ؟ ولكنك بحاجة الي ! احقا انك لا تدرك ان الشباب اتون ، وهؤلاء اسنانهم حادة ، وهممهم عالية ، وسيلتهمونك التهاما ... فلماذا تعمد الى ضرب انصارك ؟ لماذا !؟

الاول : (بهدوء) هل نلعب جولة ؟

الثاني : دائما هكذا ... ولا اعرف ماذا يدور في راسك ، داهية ! لماذا انت بحاجة الى حياتي ؟ لماذا ؟

الاول : هل تعرف بم احلم ؟ بالهدوء ... اتذكر سلفنا . كان ، على العموم ، انســانا طيبا . طاعنا في السن ، وأصيب مرتين بالسكتة الدماغية ..

ألم يكن عليه ان يبتعد ويذهب ليتسلى مـع أولاد احفاده ويعيش في هدوء . ماذا كان يريد أكثر ؟! ولكن لا ــ هذا قليل : كان يريد المجد والاوسمة والتعظيم ... هيا نبدأ الجولة ، أمل ان تفوز انت ...

الثاني : (عابسا) الآن . لقد اضطربت . أحس بوخزة في القلب . الا يوجد هنا فاليدول أو شيء مشابه ؟ (نقاط) ...

الاول : (مقتربا من الصيدلية الصغيرة) هنا يوجد كل شيء ، هذه القارورة تحتوي على نقاط مهدئة ... هل يكفي خمس عشرة ؟ لكن إياك أن تخطئها . القارورة التي لها رائحة اللوز : خمس نقاط منها ــ وينتهي كل شيء ! أترى هذه الحياة : خمس عشرة نقطة تحفظها ، وخمس ــ تنهيهـا .

الثاني : سأصب بنفسي (يتشمم احدى القوارير ، ثـم قارورة اخرى) فعلا رائحة اللوز ... لم هذه القارورة هنا ؟

الاول : الروائح كالناس لابد من أن تكون مختلفة ، ولا يجوز ان نخطىء فيها .

الثاني : في هذه الحالة انا تحسنت .. هل نبدأ (يومىء برأسه الى البلياردو) ماهو ثمن الجولة اليوم؟ المرة الماضية انت فزت، للأسف..

الاول : سأضرب ... (يلعب) الثمن ؟ لنلعب لمجرد التسلية ، لماذا ينبغي بالضرورة ان نراهن على شيء ما ؟

الثاني : يبدو لي انك لا تستطيع الا هكذا .

الاول : (مستغربا) حقا ؟ في هذه الحالة دعنا نتفق على انه اذا ربحت أنت يبقى الشريط (يومىء الى الفيديو) لنا نحن ، أي لحلقة ضيقة من المطالعين . اما اذا خسرت ، فانه سيعرض على الجمهور .

الثاني : ماذا ، هل جننت ؟!

الاول : لماذا ؟ من المعروف ان الناس يهتمون بما يجري « فوق » أليس كذلك ؟ ألم تكن انت نفسك تكرر هذا عدة مرات في النهار ... أي بعبارة اخرى : العلنية التامة والشاملة .

الثاني : غبـاء .

الاول : (يومىء براسه الى الكرات) دورك ... يمكنك ان تصيب كرتين جاهزتين دفعة واحدة .. غبـاء ؟! ولكن انت بالذات لا تعترف بالسيارة الخاصة ، وتذهب الى العمل بالباص . عفوا ، ليس كل يوم ، بل فعلت هذا مرتين فقط ... بينما يظن الناس انك تفعل هذا كل يوم ، وزوجتك تذهب لتتسوق حاملة « الشبكة » ... مع انها لم تفعل هذا سوى مرتين ايضا ، لا ، عفوا ، ثلاث مرات ...

في حين ان السيارة الخاصة تقوم تحت جنح الظلام بنقل المواد التموينية من المستودع الخاص .. لكن الناس لا ينبغي لهم ان يعرفوا هذا : ما الداعي لازعاجهم ؟

الثاني : (يدخل كرتين) وعن هذا ايضا قدموا لك تقريرا ... كسب الشعبية له ثمنه ، أترى كم أنا صريح معك... كسب الشعبية...

الاول : (ضاحكا) ألا يبدو لك ان ما يجري بيننا يشبه ما يجرى في ... المطابخ المشتركة !

الثاني : (بحدة) لا اعرف : لم اعش في ابنية جماعية .

الاول : انا عشت في صباي . وفي شقق مشتركة أيضا .

الثاني : (منفجرا) الم تسأم من التهريج ؟ هذا نوع من المجزويتية ! قل ماذا تريد مني ؟ لماذا تمثل هذه الكوميديا ؟ إن في الاجتماع أو الآن! (يرمي عصا البلياردو بغضب) .

الاول : ستكسرها ، خسارة ، أعصابك تنهار . . .

الثاني : جزويتي ! (يملأ كأسا كاملة بالويسكي ويشربها دفعـة واحـدة) .

الاول : يجب ان تقلع عن هذه العادة (يومىء برأسه الى الكأس) انك تسيء الاستعمال ، وهذا سيء ، حتى في اللحظات الحاسمة لاتستطيع ضبط نفسك .

الثاني : هذا شأني، الآن لم يبق لي الا هذا .

الاول : لقد قلت هذا اكثر من مرة ، وكل مرة كنت تربح (يومىء الى الطاولة) مرة اخرى كرة جاهزة . . . محظوظ .

الثاني : فلنذهب الى . . . (يضبط أعصابه) هل ستجيبني أم لا؟

الاول : (بهدوء) طبعا سأجيبك . لهذا دعوتك الى هنا .

الثاني : (مستعيدا هدوءه) في البداية السوط ، وبعد ذلك الجزرة .

الاول : (مبتسما) أو على الاصح : فرق تسد (يومىء الى البلياردو) الجولة لم تنته ، دورك .

الثاني : أحيانا أحتار ، لا أعرف ما الذي ستخترعـه غدا . من الصعب جدا التنبؤ بسلوكك وتوقع تصرفاتك ، مثل الزئبق : لاتستطيع ان تحزر بأي اتجاه سيسيل .

الاول : العب بثقة أكبر . فعلى كل ضربة يتوقف الكثير . . بالمناسبة اطلعت على التقرير الطبي . أنت لم تصب بنوبة قلبية كما تزعم ، بل كنت في حالة سكر شديد لا أكثر . أليس كذلك ؟

الثاني (بفتور) كذلك أو ليس كذلك ــ اي أهمية لهذا ؟! كما تقول لهم أنت يكتبون !!

الاول : الحقيقة غالية علي .

الثاني : نعم ، شربت قليلا . أتظن أنني لم أكن خائفا ؟ طبعا انـت يسهل عليك الحكم ، فقد كنت تقف جانبا ، مع المشاهدين . أليس مخيفا أن تصعد على المنبر وتقول للجميع ان العقدين المنصرمين قد ذهبا هباء ، واننا لم نعش كما كان ينبغي . وأعتقد أنك نفسك قد خفت ، فقدمتني أنا الى خط النار .

الاول : جعلت منك بطلا . . . البلاد كلها أخذت تتحدث عنك بصفتك جريئا وحازما .

الثاني : أقول لك بصدق انني حتى الآن لم أستطع ان أفهم ، بالرغم من مرور وقت طويل ، لِمَ كلفتني بهذه المهمة آنذاك .

الاول : (مبتسما) . . . رجوتك . . .

الثاني : نعم ، رجوتني ، ولا اكتمك : كنت أعتقد انك تدفعني الى خط النار . ترميني أمامهم ليمزقوني . وانك قد جبنت . . .

الاول : لم يكن باستطاعتي . أمر سيء ان تلقي بالمسؤولية عن كل شيء على سلفك عندما تصبح أنت على رأس السلطة .

تصرف لا أخلاقي .

الثاني : اعتقد أنك على حق . ولكنني آنذاك لم أكن أدرك هذا و . . خفت . . . ولذلك شربت كأسا لاستجمع شجاعتي .

الاول : (ضاحكا) أبلغوني أنك لاتستطيـع ان تتحـرك ، وأنك مستلق . فهمت رأسا انك جبنت . الاطباء قالوا : دعوه ينم نصف ساعة وبعد ذلك سيكون بمقدوره ان ينهض ويخطب أيضا .

واضطررنا الى تمديد الاستراحة ... وها أنت ترى كيف أتـت النتيجة ممتازة ، تجاوزت خمس درجات بقفزة واحدة ، وصلت مباشرة الى موقع اللاعب الحر . كسبت الشهرة والشعبية وحب الجميع. ثمن لابأس به للدعم ، أليس كذلك ؟

الثاني : ولكن لِمَ وضعتني على خط النار اليوم ؟ لماذا؟

الاول : بدأت تشوش علي . مرتين تنقلت بالباص،زوجتك تتسوق بنفسها ، تقف في الدور ...

الثاني : وماذا في ذلك ؟

الاول : لن تستطيع أن تخدعني ! هل تعتقد حقا انني لا أفهمك؟ أتريد الصدق ؟

الثاني : من فضلك ... وان يكن هذا ليس من طبعك...

الاول : أنا لا أتهكم . أنت قائد سيء ، أو بتعبير أدق : سيء جدا. لاتفهم الناس ، تشعر انك أعلى منهم ، ليس بمقدورك الا اصدار الاوامر، ثم انك لاتقوم تصرفاتك بنظرة ناقدة ...

تعطي الكثير من الوعود ولا تنفذ منها شيئا ... تثور حولك ضجة قوية لانك تظهر بمظهر الديمقراطي ... أظن أن سلوكك وهذه الرسـالة السخيفة التي وجهتها إلي ـ ليسا الا محاولة لتفادي الفشل . وهـو واضح للكثيرين ، ولكن حدسك لم يخنك ـ يجب اتهام الآخرين ، وأنا في المقدمـة .

وعندئذ ذنبك يتحمله غيرك . فكرة لابأس بها ، لكنها سطحية ...

الثاني : هذا غير صحيح !

الاول : أنت الآن لست في اجتماع جماهيري ، فلماذا تحاول أن تتكتم ؟! .

انا لا أقول ان الفكرة سيئة ـ بالعكس ، خطوة لابأس بها سياسيا، بل لابأس بها على الاطلاق ، ولكنها بالنسبة لي ليست مفيدة ، ولذلك فقد رددت بضربة .

الثاني : ضربه مخالفه لاصول اللعبه!

الاول : ضربة وقائية ، الاوهام خطرة . والفرور أيضا . أفهم سبب استيائك : لابد أنك ناقشت الامر مع زوجتك اكثر من مرة ، وربما قالت لك : لقد وصل هو الى هناك ، وأنت كان بامكانك .. لا .. لم يكـن بامكانك ياعزيزي ! لم يكن بامكانك ! أنت كنت تحتقر الشيوخ ، وهـؤلاء كانوا أقوياء . لم يكن بالامكان التغلب عليهم بالمجابهة المباشرة ، بل كان يجب اسقاطهم على مراحل ـ واحدا إثر آخر ، دون تعجـل ، بتأليـب بعضهم على بعض . وهذا عمل دقيق وضروري ، ولكن اليس هناك طريقة اخرى ، لو توليته أنت لاحترقت رأسا .. هل ترى كم أنا صريح معك ، لانني كنت أعتبرك صديقا.

الثاني : كنت ؟

الاول : كل شيء يتوقف على الجولة . اربح ، الضربة لك ، اياكان تخطـــيء .

الثاني : (يدخل الكرة) تمام !

الاول : فرصك تتزايد ، تابع .

الثاني : ألعب وكأني مغمض العينين ، كالفأر مع القط ، ومع قط كهل ومحنك .

الاول : أشكرك على هذا الاطراء ! وبالمناسبة انا لا أطيق القطط ، أفضل الكلاب ، كلاب الصيد ...

الثاني : سمعنا بهذا ، سمعنا ... (بتهكم) يقولون انك كنت تخرج الى الصيد مع كل واحد من « السابقين » . تسايره ، وتتملقه وتسليه.. لم تترك واحدا من الشيوخ الا وخرجت معه ، وكنت تحبهم جميعا...

الاول : وماذا يقولون أيضا ؟

الثاني : أشياء كثيرة . من النكات سمعت حتـى الآن حوالـي العشريـن .

الاول : الا تحكيها لي ؟... على كل ذاكرتك كانت دائما ضعيفة ، النكات دليل الشعبية ، وعدم وجودها يدل على ان السياسي لايثير اهتمام الشعب . هذا هو الامر ياعزيزي .. عن الشيوخ والصيد ...

موضوع طريف . أقول لك أكثر:من قبل لم أكن اطيق الصيد بتاتا، وعندما كان أحد والدي يذبح دجاجة ، كان يغمى علي ...

ولكن فيما بعد اضطررت الى ان أتغلب على نفسي ، فأصبحت احب الصيد وأجيد التسديد واستميل الصيادين المهرة . وكيف يمكن غير ذلك اذا كان رؤساؤنا وزعماؤنا السابقون مولعين بهذه الهواية ؟ وفي منطقتي بقعة من أفضل البقاع للصيـد ؟ كنت اسليهم ، واصطاد معهم ، وأحيانا أتملقهم ، فقد نشأت لديهم حاجة فيزيولوجية الى التملق ... وفي الوقت نفسه كنت أركز انتباهي لأدرس كل واحد منهـم ، وأعرف نقاط ضعفه ، ولذلك تراهم تركوا مناصبهم هكذا : بالاجماع ودون تذمر ولاحظ أنهم لم يتنحوا بعد صراع ، بل بسرور تقريبا ، وكأنهم يقولون اننا قد أزحنا عبئا عن كاهلهم ... إزعال الشيوخ ــ إثم ... اما الصيد فقد تركته ... لم يبق له لزوم الآن .

الثاني : لم يبق الا البلياردو ؟

الاول : هذه مادة مستحكمة ... ثم انه يتيح لك امكانية التفكير . جوخ أخضر ، وفوقه كرات مذهبة ... كل مرة تنشأ في الذهن مختلف

التداعيات ... أحيانا يخيل إلي ان الكرة كوكب ، ودقة الضربة تحدد المكان الذي سيطر اليه ... او ان الكرة ذرة ، والكرات معا هي الكون . انظر (يشير الى الطاولة) هذه ــ الارض ، وهذه ــ الزهرة ، وهــذه ــ المريخ ، وهذه هي المشتري .. والآن ستتطاير كلها الى مختلف الجهات، وكل هذا لانك تأمرها بذلك ...

الثاني : هراء !

الاول : لاتقل هذا. في اليابان توجد حديقة تسمى حديقة الاحجار. تجلس بجانب الاحجار وتنظر اليها فتحس كأنك تبحر في المحيط او تجول في الكون ...

الثاني : ولكن أنت لم تزر اليابان ...

الاول : سنزورها ، أنت وأنا ، اذا فزت بهذه الجولة طبعا. .دورك!

(الثاني يخطىء الهدف) .

لاتستعجل . لقد حذرتك : ثمن كل ضربة عال جدا.

الثاني : لم أعد أبالي ، لقد خسرت اكثر من جولة. .

الاول : في البلياردو ، كما في الحياة ، المجاهيل كثيرة جدا ، حدث لي مرة ان أنقذت جولة ميؤوسا منها . كانت النتيجة ٧ الى ٥ لصــالح خصمي . وضربت فأدخلت ثلاث كرات دفعة واحدة . شيء لايصدق !.

نحن الاثنان ذهلنا . في الحقيقة لم يحدث لي مثـل هــذا ســوى مرة واحدة .

جرب . فأنت أيضا يجب ان يحالفك الحظ !

الثاني : مثل اليوم ؟ عندما كان أنصارك (الإمعون) يقدمون مداخلاتهم كنت أنا أنظر اليك . أية تعابير عن الظفر كانت ترتسم على وجهك ! او ان

هذا ما خيل لي ؟ كنت تستمتع ـ فالكلاب تطارد الارنب ، وهو لم يعـد يجد مكانا يختبىء فيه :

لقد انشبوا فيه أنيابهم ، وأنت تزهو بنشوة الظفر . . .

الاول : حقا ؟

الثاني : لماذا تلعب معي لعبة الاوراق المستورة ؟ أنا ، للاسف ، قد خسرت . . . نعم ، أن تصرفاتك وأفكارك لاتعجبني . أنت انعطفت جانبـا وخنت كل ماناضلنا من أجله سنين طويلة . أنت جررتنا الى الهاوية ، جررتنا كلنا !

ولذلك أرى أنك يجب ان تذهب.

الاول : قلتها في النهاية .

الثاني : ولماذا أخفي الآن ما أضمره ؟ أنت الذي فزت ووجهـت الضربة الاولى . أتظن أنني لا ادرك ان اجتماع اليوم ليس وليد المصادفة؟ لقد قررت ان تدمرني ، واعترف انك قد انجزت هذا بمهارة فائقـة . . . ولا داعي للمراوغة : فأنا أعلم ان الشريط المسجل قد أرسل الـى محطة التلفزيون . . . فزت أم لم أفز ـ هذا ليس مهما.

الاول : يسرني انك وصلت بنفسك الى هـذا الاستنتـاج . الآن استراح ضميري . (يقترب من الهاتف ويدير القرص) نعم ، نعم ، هذا أنا . . . اذيعوا تقريرا عن اجتماع اليوم بالتلفزيون . . . طبعا ، بالكامل، دون حذف . . . لاينبغي ان يكون عندنا أسرار نخفيها عن الشعب!

لماذا على غير العادة ؟!! العلنية ليست مجرد كلمة جميلة ، بل هي واقـع . . .

أذيعوا التقرير ، الى اللقاء ! (للثاني) قرارك صحيح . (يضحك).

لقد أزحت بهذا صخرة عن صدري. . .

(الثاني يلزم الصمت ، الاول يشعل التلفزيون . المذيع : « نقطع برامجنا لنذيع عليكم « نشرة أخبار خاصة » .

الثاني : وغد !

الاول : (يطفىء التلفزيون) البقية تعرفها...

الثاني : لا ، اشعله ! تلذذ يامصاص الدماء ! (يروح ويجيء في الصالة) لقد كنت أثق به ... كنن صديقي ... انه يهوذا !.

الاول : (بهدوء) لاتهستر ... من الاحسن لك أن تتذكر طفولتك. منذ فجر حياتك . هل تذكر ؟ أنا منذ صباي كنت واثقا من أنني سأصبح قبطان سفينة ، وأقود شراعي حول راس هورن ، وستضرب الامواجمتن سفينتي ، ويتصدع الصاري وينهار ، وأنا أقف على منصة القبطانوارى كيف تومض خلف جدار العاصفة أولى أشعـة الشمس ... لا أحـد يلاحظها غيري ، البحارة يبدؤون بالتمرد وأنا أرى سكون العاصفة،وجزرا خضراء حيث تنمو نباتات عجيبة ، ونحن المتعبين المرهقين من الصراعمع قوى الطبيعة ، نستجمع فلول قوانا ونجر أنفسنا نحو الشاطىء الرملي، ونستلقي هناك طويلا طويلا الى ان نستعيد قوانا..

الثاني : مجنون ... مدسوس ... خائن (يصـب ويسكى فى الكـأس) .

الاول (بلا مبالاة) صب لي نبيذا ، ولكن اياك ان تسول لك نفسك تسميمه . أنت الآن لديك الاستعداد لذلك ... القارورة التي تفوح منها رائحة اللوز موجودة الى اليسار (يجلس على الكنبة ويغمض عينيه) .

(الثاني ينظر وقد بدا عليه عدم الفهم) .

أم انك كنت تحلم بشيءآخر ؟ بالبيت القديم الذيبناه الاجداد من جذوع الاشجار في طرف الغابة ، قرب البحيرة ... هل تذكر كيف

تفوح رائحة العشب المحشوش حديثا ؟ وفي الصباح الباكر ، عند انبلاج الفجر ، تسرع الى القارب وتجدف نحو الجزء العريض الهادىء من النهر حيث تلعب أسماك الشبوط وتضطرب اسماك الفرخ التي تظل في بحث دائب عن الغذاء حتى شروق الشمس،وانت تسرع لملاقاة القاع وتسحب الاسماك واحدة اثر اخرى لانها اليوم في حالة نهم .

الثاني : هراء!هذا غير ممكن ! (يقترب من جهاز التلفزيون ويشعله، لايسمع صوت ولكن يظهر البرنامج نفسه . ينظر الى الاول بحيرة) .

الاول : (يجلس مغمض العينين) كنا نحلم بأشياء مختلفة تماما ، كنا نحلم بحياة رائعة وهادئة ، ونحلم بالعواصف والسفن ، وبالنساء الجميلات ، وبالاطفال ذوي الشعور الفاتحة الذين سينجب كل واحد منا الكثيرين منهم ، صبيانا وبنات ، خمسة وخمسا . . .

وعلام حصلنا بدل ذلك ؟ على خطابات واجتماعات ، خطابات واجتماعات . . . نسب مئوية ، براغ ، صامولات ، صواريخ ، قنابل ذرية حوادث قطارات ، اضرابات الراديكاليين. . .

رأس هورن تحول الى غرفة مكتب ، الفجر عند البحيرة ـ الى استقبال الوفود ، والاطفال ـ الى مراسيم عن تنظيم ولادتهم وحمايتهم (ينهض بعنف ، يطفىء التلفزيون) . أحقا لاترغب في العودة الى الطفولة، الى حلمك ، وفي نهاية المطاف الى الحياة السوية ؟

الثاني : (بتجهم) : أشكرك على أنك تساعدني على تحقيق ذلك !

الآن لم يبق لي سوى تربية احفادي. . .

الاول : ضعيف !. . أنت لم تحلم قط براس هورن ، وبالعواصف والجزر الخضراء . . .

الثاني : أنا كنت اعمل . عشت دون أب . وكان علي ان اعيل الاسرة أمي كانت مريضة . وحتى الآن علي ان اطعم سبعة أفواه. . .
لم يكن لدي وقت للحكايا . . .

الاول : لاتقلق . سنؤمن لك ماتحتاجه أنت والآخرون.

الثاني : شكرا على الصدقة ـ يمكنني الاستغناء عنها !

الاول : هيا صارع ... لقد طلبت كأس نبيذ . يكفي ان تضيف اليه قطرات من القارورة التي الى اليسار وينتهي الامر.

بهذا سيسقط ، والعدالة ستنتصر ...

الثاني : تسخر (يسكت ثم يقترب من المنضدة الصغيرة بحزم ويصب النبيذ ويتناول القارورة بحركة استعراضية ويقلبها في النبيذ).

الاول : (مبتسما) برافو . خطوة حازمة.

الثاني : أعرف انك لن تشربه أبدا ... ماذا في ذهنك بعد ؟

الاول : (يقترب من الكأس وينظر اليها قرب النور) الحياة والموت ـ لحظة واحدة تفصل بينهما . حركة واحدة ، واذا بك تتجاوز الخط الفاصل وتصبح عاجزا عن العودة ... (الثاني) ماذا تعتقد : هل توجد هناك حياة أخرى ، حياة لاتتكرر ، حياة أبدية ؟ يخيل لي احيانا انها موجودة . والا فلماذا حياتنا الحالية ؟ أيعقل ان يكون المؤمنون على خطأ طوال هذه القرون ؟.

هم ، وليس نحن ؟

الثاني : لاتكن غبيا .

الاول : والاحساس اللذيذ بالحرية والطمأنينة ، هذا الاحساس الذي يسري مباشرة في الجسم ولا يعود يفارقه . ان هذا لايحدث الا في حالة الحب الذي تنسى فيه نفسك ، والرائع بالتالي.

والى جانبك تضطجع امرأة معبودة ومرتوية ، وتحس هي ايضا بالاطمئنان ، فأنت أعطيتها كل ماتستطيع اعطاءه ، وهي سعيدة ...

الثاني (بحيرة) هل جننت ؟

الاول (دون أن يلقي اليه بالا) هل وجدت الوقت لتحب كما كنت تحلم ؟ مرة واحدة فقط . تلك الفتاة نفسها ، التي ومضت في سماء صباك ولم تترك سوى ذكريات ، وهذه الذكريات تهز كيانك كله ، وقد ظللت تأمل أن تراها في كل فتاة تصادفها ، ولكن عبثا ... وما جـدوى كـل ماتبقى ، ومن الذي يحتاج الى حياتك ، والى نضالك ، واليك ذاتك ؟ مجرد أوهام ، وآمال فارغة ، وكلمات لامعنى لها . (يتأمل الكأس) .

الثاني (بقلق) أعتقد أنك لست في وعيك .. غريب .. أعطنـي الكأس لأفرغها ... نبيذ جديد ..

الاول : هل تجبن ؟ هل كان بمقدورك ان تشربها لو ...؟

الثاني : وما الداعي ؟ هذه أمور لامزاح فيها .. هكذا لايجوز !

الاول : تعلم ، أيها الجبان (يشرب الكأس، يضع يده على قلبه ويقع)

(يدخل الاخرس راكضا ، ينحني فـوق الاول ، يضع أذنه علـى صـدره) .

الثاني (مرتبكا) غباء ... هو بنفسه ... لا أفهم (يتراجع نحـو الباب) هذا فظيع ... أخذ الكأس وشربها ... مـن هو بحاجة الـى هذا السـم .

(الاخرس يخرج مسدسا ويصوبه نحو الثاني ويشير اليه أن يرفع يديه . الثاني لايقاوم) .

أنا لست مذنبا ... لم أكن أريد ... الآن لاتستطيع ان تبرهـن هذا لاحد ... سيلقون بي في السجن ... ياله من وغد .

وقع رأسا .. يا الهي .. ليتني شربتها أنا .. ظننت انه مزاح . انه يتسلى .. دائما كان يمزح .. ومن الذي جلب هذه القارورة ؟ .. آه .. يا الهي ، يا الهي ، يا الهي ...

(الاخرس يأمر الثاني بأن يدير وجهه للجدار . يفتشه) .

لم أضمر له شرا قط ... كان صديقي ... هو بنفسه ، بنفسه، بنفسه .. أنت رايت هذا .. هو بنفسه (يبكي) لماذا يعاكسني الحظ هكذا .. لماذا ؟

(الاول ينهض ، ينفض ملابسه ، يجلس على الكنبة ، يشير الى الاخرس ان يخرج ، يتوارى الاخرس خلف الباب) .

الاول : كفى !

الثاني : (يلتفت فيرى الاول جالسا) أنت .. أنت .. أنت ..

الاول : نعم ، انا حي ! مستحضر ذو تأثير نفسي عادي . يوقف النشاط لمدة دقيقتين . اختراع اميركي . احدى الشركات عرضته علينا على أساس انه يصلح لتفريق المتظاهرين ...
أظن انه ينبغي ان نوقع العقد . فعاليته مضمونة .

الثاني (يجلس على الارض متهاويا) لا ... هذا يتجاوز كل حد ..

الاول : ألم تكن تشارك في فرق الهواة الفنية ؟ في أيامنا كل مدرسة كان فيها حلقة تمثيل . انا مثلت ثلاث سنوات ، وشاركت في مسرحيات تشيخوف ...

الثاني : يكفي .. لم أعد أحتمل ! سأذهب الى الريف ، اكمل حياتي كيفما كان .. هذا فوق مقدرتي ...

الاول : انا كنت واثقا انك قادر على كل شيء . ولم أخطىء . ولذلك فان الريف والمعاش التقاعدي وما شابه ذلك ــ كله ملغى !

الثاني (بأمل) يعني ان الشريط لم يعرض في التلفزيون .

الاول : لماذا ؟! لقد عرض . وهذه بداية طريق جديد لك ! هل تفهم ؟
جديد مبدئيا . ومن شأنه أن يوصلك الى قمة السلطة !
هل تفهم ؟ الى القمة ! لا الى قمتي انا بالطبع ، فهي مشغولة ، بل الى قمة مجاورة ... معا تقريبا ...

الثاني : لا افهم !

الاول : يا الهي ؛ الامر بسيط جدا ! من أنت الآن ؟ مظلوم معتدى عليك من قبلنا ، نحن القادة . أنت الآن شاة بيضاء في قطيع رمادي . أنت مذل ومهان ... فماذا بقي للشعب أن يفعله ؟ الا شفق عليك . ومعنى ذلك : النضال من اجل المهان ... وقريبا ستصبح بطلا قوميا ، ستصبح اذا وقفت ضدي .. اذ اخذت تفضحني ، وتنتقدني ، وتحاربني ...

الثاني : وما حاجتك الى هذا ؟

الاول : هذا تحتاج اليه أنت ، يحتاج اليه غرورك ، وطبيعتك .

الثاني : وأنت ؟

الاول : عندنا لم توجد معارضة قط . لقد كنا ندافع عن الجيد جدا كبديل عن الجيد ؛ كنا نحارب الاشباح ... في حين ان الاله والشيطان يعيشان دائما جنبا الى جنب ؛ والانسان بينهما ؛ ولذلك فهو بين يسر وعسر ، وفرح وحزن ، وهو في النهاية يولد ويموت ..

واذا كنا نحن نحيي المجتمع من جديد فعلينا أن نضعه أمام خيار . والخيار في حالتنا هذه ـ أنت أو أنا .

الثاني : لك دور الاله ؛ ولي دور الشيطان؟

الاول : هذا لايمكن كونه الا في النهاية ... أما الآن ـ فوداعا ! نحن لانملك الحق في اللقاء ..

(الثاني يهم بان يقول شيئا ما ، ولكنه يغير رايه . يبتعد ببطء ، يظهر الاخرس عند الباب) .

(للاخرس) أريد أن أسمع الشريط . يبدو لي أننا ارتكبنا هفوة في مكان ما . وهذه الفلطة يمكن أن تكلفنا غاليا ...

(الاخرس يشد المصباح اليه ويخرج الشريط منه ، ويقترب من آلة التسجيل (يشغلها) .

ظـــــلام — يتبــع —

مَسرَح اللاّمَعقُول

بقلم : عطارد عزيز حيدر

كان مارتن إيسلن أول من أطلق مصطلح اللامعقول ABSURD على الحركة المسرحية التي بدأت في باريس أوائل الخمسينات على يد صموئيل بيكيت (١٩٠٦ ـ ١٩٨٩) ويوجين يونسكو (١٩١٢ ـ) وآرثر أداموف (١٩٠٨ ـ ؟) وجان جينيه (١٩٠٩ ـ ١٩٨٧) والذين مازالوا يعدون رواد مسرح اللامعقول على الرغم من أنهم لم يصنفوا أنفسهم في اتجاه واحد ، لكنهم كانوا يشتركون في خصائص كثيرة تنبع من موقفهم الاساسي المشترك وهو توجيه غضبهم نحو فساد المسرح ، وفساد العالم الذي ينعكس على المسرح . وذلك عبر أفكار وتقنيات متشابهة يمكن مناقشتها في سياق واحد في أعمالهم وقد حملت الحركة دوما اسم (أبسورد) على كثرة ما أطلق عليها من تسميات ، وشاع مصطلح « مسرح اللامعقول » بوصفه نوعا من الاختزال الذهني لنمط معقد من الاشباه في المقاربة والوسائل والاساليب ومن الفرضيات الفلسفية والفنية المشتركة(١) .

---

(١) مارتن إيسلن ، دراما اللامعقول ، ط٤ ، (بنكوين بوكس ، ميدل ساكس١٩٨٢) ص ٨ .

ولا يمكن لنا عند الحديث عن مسرح اللامعقول اغفال كتاب مارتـن إيسلن رغم ما يأخذه عليه معظم النقاد من تعميم وحماسة وعاطفيةجعلتهم يرونه مجانباً الموضوعية والمسؤولية النقدية وخاصة عند ايجاده جذور مسرح اللامعقول في كل ماسبقه من أدب وفن ومسرح منذ التراثاليوناني وحتى نتاجات الوجودية بطريقة ارجاعية تجعل منجزات الفكر الانساني كلها تبدو مجرد مرحلة تبشيرية بمسرح اللامعقول.

واذا كان من البديهي ان أي اتجاه او نزعة أو مدرسة تظهر فياحدى مجالات الفكر والفن والعلم وغيرها ماهي الا نتيجة تتويجية مؤقتةالسلسلة الطويلة من التراث الانساني تجد جذورها في كل ماسبقها حتى في ذلـك الذي تريد تجاوزه أو معارضته او تقويضه والوقوف على انقاضه ، فان الخطأ يكمن في أن إيسلن قد خص بهذه النظرية مسرح اللامعقول وقصرها عليه بحيث يبدأ المرء بالاحساس بان الادب المسرحي برمته لم يكن سوى مقدمة لبزوغ نجم بيكيت ويونسكو على حد قول الناقد كينيث تاينن .

ولابد للمرء عند البحث في المهاد الفكري والفني لمسرح اللامعقولمن تتبع خصائصه وميزاته الاساسية في الاتجاه العام الـذي ساد أوربا في مجالات الفلسفة والادب والفن خلال القرنين الماضيين.

الموضوعة الاولى لهذا المسرح هي الانسان عامة في مأزق وجـوده البشري ، منزوعا من وضعه الاجتماعي وظرفه التاريخي ومواجها أوضاع وجوده الجوهرية كالحياة والموت والمجتمع ، متورطا في مأزق الوجـود الذي لايمكن الافلات منه ، والحياة المهددة بكل ماهو آلي ومبتذل وأخاذ ولابد من الانتظار وسط هذا الافلاس والفوضى والانهيار المستمر في حيرة تجاه غياب الحلول وتعطل مفاتيح الفهم والفعل بعد تخبطها في الغمـوض والنسبية كالزمن والمادة واللغة والدين .. وعجزها عن حل معضـلات الانســان .

يقدم هذا المسرح قلق الانسان وخيبته وحيرته ومـن ثـم أوهامه وتصميمه على مجابهة الواقع عبر مواجهة هذه الحيرة والتغلب على الواقع بالضحك منه وتقلبه بحرية ورحابة صدر دون خوف أو أوهام . ثم اعادة اكتشاف الميزات الانسانية المعروفة كالحب والصداقة كحقائق جديدة مبهرة مادام الاله غائبا .

وفي جميع مسرحيات اللامعقول تتكرر الموضوعات والافكار ذاتهـا التي تدور جميعها حول انتظار أمر مجهول في قاع الفراغ والانهيار الدائب في واقع لزج واستحالة التفاهم بين البشر وعدم التأكد من الهوية الذاتية او هوية الآخرين .

ولا تحدد مسألة المضمون وحدها مايسمى بمسرح اللامعقول اذ أن أفكارا مشابهة عن لاجدوى الحياة والسقوط الحتمي للمثل والنقـاء والغايات كانت أيضا موضوع معظم أعمال بعض الكتاب الدراميين مثـل جيرودو ، وانوي ، وسالاكرو ، وسارتر ، وكامو .. وقد بقي هـؤلاء الكتاب بمعزل عن كتاب اللامعقول لاختلافهم عنهم بجانب هام وهو ذلـك الدأب المتواصل من جانب كتاب اللامعقول للوصول الى التكامل بـين الشكل والمضمون(٢) .

تدور مسرحيات اللامعقول في فضاء لامحدود لا متشكل ، وديكور محايد يفتقر لاية مرجعية واقعية ، ويحل المشهد الداخلي محل العـالم الخارجي وتتحول المواقف الذهنية الى تعابير مشهدية واستعارات منظورة ويغيب أي تفريق واضح بين الوهم والحقيقة على الخشبة التي تصبـح نقطة غليان الذهن البشري.

---

(٢) المرجع المذكور ص ٢٤ .

والحياد الديكور وظيفة أخرى هامة وهي اطلاق الكلمة واعطاؤها رفعة واستعلاءً لتكون الكلمة موضوع الفرجة ، وكلما كان ديكور مسرح اللامعقول عديم الشخصية ومهمشا أخذت الاشياء المحسوسة اهمية لانهائية ومريعة .. وتبدى لها حضور سرطاني.

أهم مايطبع الزمن في مسرح اللامعقول أن ثمة موقفا طليقا تجاهه يتمدد أو يتقلص حسب المتطلبات الذاتية ، يضغط ليتجسد في زمن مطلق او يتبعثر في الابعاد الثلاثة وينعكس هذا على البنية العميقة للنص وما يفترض في الدراما من تطور وتصاعد . كما ينعكس على الشخصيات وموقفها تجاه الزمن والحياة والمقاييس الناظمة لهما .

شخصيات اللامعقول هي الانسان وقد فقد ايمانه بالعلم والعقل والآخرين وبنفسه وانعدم تفاهمه معهم . لاتعرف الشخصيات قضيتها ولا حدودها وأهدافها . لذلك لايمكن لها أن تمثل ذاتها كما لايمكن أبدا للقارىء أو المتفرج ان يتمثلها او ان يرى فيها صورة مشاكله الحياتية وحلولها بل أن آلامها وتمزقاتها وعنفها غالبا ماتبعث على الضحك من قبل الجمهور ، وهي لاتفارق بعضها رغم عدم تفاهمها حتى لتبدو ثنائية الشخصيات سمة مميزة لمسرح اللامعقول.

تبدو شخصيات اللامعقول خالية من العواطف بعيدة عن الانفعالات مفرغة من مفرداتها أشبه بالدمى والمهرجين بحيث يصعب تقييمها وتمييزها او التعاطف معها لافتراقها الشاسع عن الطبيعة والواقع وغموض أفعالها ودوافعها . هذه السمات البعيدة عما تم التعارف عليه من سمات للشخصية المسرحية أدخلت مفهوم اللابطل الى الدراما ، وفقدت كلمة بطل معناها تماما فالشخص الرئيسي أدنى منا في القدرة والذكاء بحيث يراودنا شعور بالنظر من عل نحو مشهد آسر أو احباط أو عبث ، ذلك هو مشهد نقيض البطل وهو عادةمتسكع او كادح أو سجين حبيس الروح والجسد ينهار في محبسه.

واذا كانت الشخصية المسرحية هي صانعة الموقف الدرامي ، حيث تصدر المواقف عنها فان الموقف في مسرح اللامعقول موجود سلفا وهـو الذي يصنع الشخصية ، واذا كان العمل المسرحي لايسمح بعـرض الشخصية الا في اطار الحركة الدرامية وبالقدر الضروري لنمو الشخصية التي لاتفعل عادة أكثر من لعب دور ، فان شخصيات اللامعقول قـد جردت المسرح من شرطيته واعتلت الخشبة مجردة حتى من دور تلعبـه لتبدو أعجز من أغلب الذين حولنا ممن يحاولون تجنب وجودهم والذين يبدون اقرب منها الى الدور والشخصية المسرحية.

ويمكن للمثل في مسرح اللامعقول ان يكون أي شيء الا ان يكون طبيعيا يمكنه ان يكون سلبيا كجثة او مملوكا كمسحور . وهذا دون شك هـو المطلب الثوري لهذا المسرح لانه يهدم القيمة الاكثر صلابة في المسرح المتداول منذ قرن ونصف اي طبيعة عمل الممثل . والشخصيات مفتتة مشوهـة المعالم تبدو كما لو أنها في مرآة مشروخة ، لكنها مرسومة من دواخلها بدقة عبر تصوير مشاعرها وتداعياتها وحالاتها النفسية ، خائبة ساكنة عاجزة عن الحركة أمام ازمة فكرية وحدث فلسفي لاتتصارع ولا تتشابك خطوطها او تتفاعل ولذلك تغيب الحبكة تماما او تبسط اذ ان مسرح اللامعقول هو مسرح المواقف لا الحوادث والافعال.

وتبقى اللغة بيد الكاتب ، الفرصة الوحيدة لطرح أسئلة لايمكـن صياغتها، ولذلك فان اهتمامه الاول وهجاءه الاول موجهان اليها وبواسطتها فما دام النظام العقلي في حياة الناس قد انهار فان اللغة وهي وسـيلـة التفاهم المستندة الى هذا النظام قد انهارت أيضا وما دام الوجود قائما على العبث فان لغة هذا الوجود هي أيضا مظهر من مظاهر العبث.

يستخدم الكاتب في مسرح اللامعقول تقنية لغوية فائقة الدقة جانحا بلغته الى الشعر والفلسفة ليصوغ هذا الهذر المبتذل بحيث تصبح الكلمات الجوفاء والشذور المزقة من الجمل رغم مايبدو من بساطتها وتلقائيتها مفردات وكلمات يتعذر استبدالها .

يتم تحطيم اللغة في مسرح اللامعقول بثلاث طرق يصنفها رولان بارت كما يلي :

١ ــ تبريد الكلمة بعد افراغها من كل معنى كأنها نابعة عن توالد ميكانيكي (كما في الحوار الشهير لشخصية لاكي في (بانتظار غودو) .

٢ ــ شكل اكثر براعة (كما عند أداموف في البينغ بونغ) حيث ينطق أشخاصه وكأن كلامهم ليس حيا أو ميتا بل مجمد الى حد ما وكأنه كان واقعيا فيما مضى ثم لم يعد كذلك.

٣ ــ طريقة أكثر فجاجة وربما أقل حدة ولكنها الاكثر رواجا ومباشرة وهي المحافظة على منطقية التركيب اللغوي والقواعد وفي نفس الوقت تفتيت منطقية المعنى.

وتظهر هذه الطريقة عند شخصيات يونسكو بشكل خاص باستعمالها نمطا من الاستدلال المفكك الخاطىء او العقلانية المريضة وهذه اللغة تعطي مسرح اللامعقول فعالية مؤثرة اذ تدفعنا الى التساؤل حول نوع اللغة التي نستعملها .

ويميل الحوار الى الايجاز والتكثيف بانتقادات فجائية تتبع الخط الداخلي المشوش للشخصيات ويسوده الكثير من فترات الصمت التي تجمد المشهد فجأة ثم يسترسل الكلام والمشاهد وتسترسل الحياة .

يفقد الحوار تسلسله وترابطه المنطقي ليصبح التعبير الاوضح عن انهيار الانظمة جميعها ولتوجه الشكوك الى المسلمات والبديهيات والرواسم (الكليشيهات) المفرغة من محتوياتها والصادرة عن حياة داخلية مفرغة

من مفرداتها هي الاخرى ، ولا يؤدي الحوار الى التفاهم اذ يتبع نظـام الحياة بآليته وبعده عن كل ماهو خاص وذاتي ، وقد تتناقض اقـوال الشخصيات مع حركاتها ، او يسير كل منهما في اتجاه.

من المستحيل فصل الجد عن الهزل في مسرح اللامعقول كما في المسرح المعروف اذ ان اندماج الملهاوي بالمأساوي يتم على مستويات العرض كافة، وعبر كل عناصره ، ورغم الجو المأساوي والكابوسي الذي يحكم الفضـاء المسرحي في مسرحيات اللامعقول فان كل مايجري يقابل بالضحك مـن المتفرج غالبا ، ولكنه ضحك يختلف عما تم الاعتياد عليه في الهزل والملهاة وهو مايسمى بالضحك المحرر لان شخصياته اذ تضحكنا تجبرنا على النظر الى أنفسنا وعالمنا وعلى مواجهة هذا العالم بعد أن رفع عنه الضحـك الاقنعة والاوهام .

ويترك للافكار أن تقرر الشكل الى جانب تقرير المحتوى فجميـع مايشبه التركيب المنطقي والربط المعقول بين فكرة وفكرة في نقاش مقبول على المستوى الواقعي يترك جانبا لتحل على المسرح مكانه لامعقولية التجربة ولا يتبقى غير جملة أفكار تعرض في مواقف وتتوالى في مشاهد ولا يمكن استنساخها عن تجربة حية واقعية أو رصدها في الطبيعة والواقع .

ان مسرح اللامعقول يهدف الى جعل مشاهديه يعون الوجود القلق والمحير للانسان في العالم وهو يعرض الحدس الذاتي الانساني للقضايـا الجوهرية المواجهة ، وحصيلة استغوار الانسان لاعماق ذاته واحلامـه وكوابيسه (٣) ، ليصبح كل مايعرض على المسرح مشهدا لعالم داخلـي وحياة جوانية تنعكس على المكان والديكور والتشكيل الحركي (الميزانسين)

---

(٣) مارتن إ سلن ، مسرح اللامعقول ، ص ٤٠٢ .

والعناصر المشهدية الاخرى بقواسم وصلات غائمة وغامضة بين الداخل والخارج تخلط الوهم بالحقيقة .

واذا كان يفترض في المسرحية المتقنة ان تمتلك بداية وعرضا ونهاية محبوكة باتقان فان هذه المسرحيات تبدأ غالبا في نقطة أعتباطية وتنتهي بشكل اعتباطي أيضا (٤) اذ يرتبط التقسيم بالافكار الاصلية للنص لا بتسلسل زمني مترافق بتصاعد درامي وتدور المسرحية في فصل واحد لصدورها عن موقف واحد ، أو في فصلين وذلك لان البنية الثنائية هي أفضل مايلائم التمرد المستمر واعادة النظر الدائبة في تلك الحلقة المفرغة التي تشكل الوجود الانساني وتجعله أشبه بالقطة التي تلتف حول ذيلها وتنتهي المسرحية حيث بدأت في شكل دائري يجعل المسرحية دائرة مفرغة تدور حول محور ثابت في زمن مطلق .

وبنظرة تاريخية عامة الى الحياة الفكرية والفنية خلال القرنين الماضيين نجد كثيرا من الميزات التي ولف بينها مسرح اللامعقول محققا خصوصيته ومصداقيته بعد تطويرها وايجاد أشكالها الملائمة بما قدمه من ابتكارات على صعيد الشكل وفي تجسيده على صعيد المضمون لاهتمامات الكتاب التي تعكس جانبا هاما من النبرة الثقافية السائدة في عصرهم وجيلهم .

يتفق الكتاب والفلاسفة المتصلون بالوجودية والعبثية على الكثير من الافكار والمواقف كالحياة والموت والآخرين ، واذا كان الفكر الوجودي والعبثي قد صب من قبل في قوالب أدبية ومسرح ايضا فقد كان مسرح اللامعقول أكثر تجسيدا لمعظم تلك الافكار والمواقف حتى عندما تمت مسرحيتها من قبل المفكرين أنفسهم كما عند جان بول سارتر (١٩٠٥ـ

---

(٤) مارتن إيسلن ، دراما اللامعقول ، ص ٨ .

١٩٨٠) وألبرت كامو (١٩١٣ ــ ١٩٦٠) اللذين كان مسرحهما أقل كفاءة في تعبيره الى حد ما عن فلسفتهما من مسرح اللامعقول(٥) . وذلك ان مسرح اللامعقول كان مسرحا بالدرجة الاولى ويسعى عبر لغة مسرحية لاظهار العبثية والخيبة واللايقين في الحياة وليس التعبير عنها بكلمات وقوانين وعبارات وتقنيات جاهزة تجعل من الدراما مجرد اطار للفكرة الفلسفية .

يظهر في مسرح اللامعقول التأثير الكبير للفلسفات المأساوية والتشاؤمية والسلبية واللاعقلانية التي سادت اتجاهات اساسية في الفلسفة الغربية كان آخرها ما اتصل بالوجودية وانعبثية على يد سارتر وكامو وكولن ويلسون .

وفي سيطرة فكرة غياب الاله يظهر التأثير الكبير لكتاب فريدريك نيتشه (١٨٤٤ ــ ١٩٠٠) « هكذا تكلم زاردشت » .

كما يظهر على الصعيد التقني التراث الضخم المتراكم لادب الاحلام والاوهام والحكايات المجازية والمسرح الشعري في استخدامه لتقنية الحلم والوهم واهتمامه المفرط بالكلمة ، وبوجه خاص ت.س. إليوت ١٨٨٨ ــ ١٩٦٥) ، كما ان اعتماد الحوار على الهراء اللفظي والملاسنة المبتذلة والتهريج ثم الاقنعة والحركات البهلوانية والآلية لابد أن تعود بنا الى أساليب حلبة التسلية والسيرك ومسرح المنوعات ومحافل اللهو والطرب (الميوزيك هول) وغيرها (٦) . .

واذا كان من المسلم به التأثير الكبير لألفريد جاري(١٨٧٣ــ١٩٠٧)في أبو لينير (١٨٨٠ ــ ١٩١٨) وتأثير ثانيهما في انطوان آرتو (١٨٩٦ــ١٩٤٨)

---

(٥) مارتن إيسلن ، مسرح اللامعقول ، ص ٢٤١ .

(٦) لمزيد من التفاصيل راجع الفصل السادس من كتاب مارتن إيسلن «مسرح اللامعقول» .

فان تأثر مسرح اللامعقول بآرتو سيعني بالتأكيد مروره عبر التراث الهائل الذي يستند اليه مسرح القسوة وما زخر به من تجديد وثورات على صعيد الشكل والمحتوى .

وينطبق هذا أيضا على تأثره بالادب التعبيري والرواية الدائرية المعقدة ـ خاصة عند كافكا (١٨٨٣ ـ ١٩٤١) وجويس (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) وفرجينيا وولف (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) بعدم احتفاظها بالتسلسل الزماني والترابط المكاني ودوران أحداثهافي فضاء اللاوعي ومعالجةتأثر شخصياتها بالواقع المحيط عبر صور مرتبطة بالهذيانات الكامنة في لاوعي الفنان ، ولغة محدودة تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة .

وتظهر الوشائج الوطيدة القائمة بين الدراما التعبيرية ودراما اللامعقول في كون سترند برغ (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) يعد الاب الروحي لكليهما اذ انه اول وأهم من حرر المسرح من حدود الزمان والمكان راسما البعد الجوهري لكلا المسرحين .

هذه الخصائص التي أتى بها مسرح اللامعقول مجتمعة تعكس بوضوح الاتجاهات العامة التي كانت تسود الفكر والفن الغربيين والتي شغلت اذهان كتاب مسرح اللامعقول فكانت النقلة الحتمية الى المسرحية ، اذ أن المسرحية بحكم شكلها تكون أفضل مقترب نحو اللامعقول في شكله اللامعقول ، ويتفرد شكل المسرحية بين الاشكال الفنية الاخرى بتحقيقه للصيغة الزمنية التي يذوب فيها الماضي والمستقبل في الراهن كما ان الكلمة المحكية تقترب من اللحظة الآنية اكثر من الكلمة المكتوبة ، ولأن الشخصية تكون حاضرة جسديا بكل ثقل البطل الاول والاوحد ولو كانت في غاية السلبية ، كما يمكن عبر المسرحية تحقيق أعلى مستويات اندماج الفكرة

بالتعبير ، فتعذر ايجـاد معنى أو احدوثة في مسرحيات اللامعقول تعني صعوبة ايجاد معنى في عالم معرض لتغير مستمر وترمز ضبابية الزمان وحيادية المكان الى فقـدان النواظم والمفاتيح في عالم الواقع ونسبيـة مقاييسه ، ويعني غياب الشخصيات بالمعنى المألوف عدم أهمية الشخص كذات وفرد بل بكونه يمثل الانسان في العالم ، ويوحي نسف الحبكة في المسرحية بأن الاحداث في السياق الزمني لا مغزى لها ، ويعني غيـاب الفعل والصراع مجانية الفعل في الحياة وخلوه من المعنى ، وتعزل فترات الصمت الكلمات لتؤكـد قصور اللغـة وعدم قدرة الحوار على تحقيق التواصل بين شخصيات غارقة في عوالمها ، كما يثير التكرار لدينا شعورا بأن الحياة رتيبة مكرورة وتؤكد البنية الدائرية للمسرحية الفراغ والحركة الدائبة التي تؤدي الى السكون .

بالاضافة الى الاسس الفنية والفكرية لمسرح اللامعقول يمتلك هذا المسرح مصداقيته كظاهرة عند وضعه في السياق التاريخي والبحث في مبررات وجوده ، فاذا كانت الحرب العالمية الثانية تعد اكبر كارثة حلت بالبشرية في تاريخها المدون فان الجيل الذي عايشها كان اكثر الاجيال قلقا وخيبة وهوساً بالموت وطرق مواجهته بالفن أو بالتركيز على الحياة بما فيها من موت وعنف ولا جدوى .

في حديثه عن القواسم المشتركة في مسرحيات كتاب اللامعقول يقول مارتن ايسلن أنها ناتجة عن « العوامل المشتركة في تجربة هؤلاء الكتاب ، وهذه العوامل المشتركة بدورها تنبثق من المناخ الروحي لعصرنا والذي لايمكن لاي كاتب مرهف الحس تحاشيه »(٧) .

---

(٧) مارتن إيسلن ، دراما اللامعقول ، ص ٩ .

وقد اعطيت في تلك الفترة اهمية مخيفة لشعور كامن بانعدام المعنى وانكرت شرعية بعض الافكار الاساسية والقوانين الوضعية والبديهيات والمسلمات وساد الشك بالمنطق والعلم اذ أن النظم الاجتماعية والسياسية والعسكرية التي اعتبرت مصدر التهديد والشر قد قامت عليها ، وكذلك باللغة التي لم تستطع ايصال الاطراف الى تفاهم يمنع الكارثة وبالعقل اذ بقي عاجزا عن حل المشكلات في عالم لامعقول .

وكان لابد لانسان الازمة أن يعتلي الخشبة كما هو مشوها بالحضارة الآلية المختومة بقوانين المنافسة اللاانسانية حيث الانسان معزول فيما يجب ان يكون اطارا اجتماعيا مقيد داخل الاجهزة والنظم ، يتحرك في نطاق الآلية والعادة كلولب يسير حسب تعليمات مبرمجة سابقا .

امام هذه المعطيات بدا المسرح السائد قاصرا وتقليديا في اخراجه التجديد عبر تصعيد الاعراف القديمة بالتركيز على الجمالية الفنيــة والتقنية السينوغرافية العاليـة ، أو جنوحه نحـو الذهنية والتجريد والمقولات والقيم التي تسرب اليها الشك فهوت مخلفة وراءها (اللاشيء) ، وكان هذا الفساد ــ كما يراه كتاب اللامعقول ــ هو الذي دفعهم الى ولوجه ليحاولوا اصلاحه عبر طرح فن جديد يستطيع التعبير عن اللاشيء ، ومع اللاشيء يوجد اللامعقول .

استمر مسـرح اللامعقول متألقا طـوال الخمسينات واعتبـرت المسرحيات الرائدة فيه مثل « بانتظار غودو » (١٩٥٣) من كلاسيكيات المسرح خلال سنوات قليلة من صدورها ، لكن الحركة وصلت الى طريق مسدود في بداية الستينات تجلى بتغيير مسارها من قبل روادها الاصليين وذلك لان الحركة كانت تحمل في خصائصها الاساسية عناصر زوالها اذ كان من الصعب الحفاظ على العناصر الاساسية التي تشكل قيدا وعبئا كبيرا عليها في الشكل والمحتوى ، كجعل المسرحية في فصل واحد نتيجة لكون

الموقف الدرامي هو مصدر الدراما فيها واخفاق هذا المسرح في استيعاب أعمال الرسامين والنحاتين الى جانب مكتشفات العلم .

كما ان التطرف والحدة بوصفهما عرضين مؤقتين للطبيعة الانسانية لابد أن يزولا بزوال الظرف ، وقد جاء اللامعقول منسجما مع ما ميز تلك الفترة وهذا ما جعل كتابه أنفسهم يلمسون دورانهم في الدائرة التي رسموها وأغلقوها بأنفسهم وعلى أنفسهم والتي انتهت بهم الى تحطيمها والخروج منها الى طروح أكثر وضوحا بعد أن اكتشفوا أن مسرح اللاشيء اذا أريد له أن يتطور يجب ان يسير نحو شيء كمبرر للكتابة على الاقل .

وانطلق الرواد أنفسهم لتجريب نماذج اخرى بعد أن فرغوا من هواجسهم فاتجه جينيه نحو مسرحيات اكثر التزاما وخصوصية ، وهجر أداموف مسرح اللامعقول جانحا نحو الملحمية والتاريخية ، كما تميزت مسرحيات الفترة الثانية ليونسكو بموضوعات أكثر انسانية وبناء درامي شبه منطقي ، أمابيكيت ، فصمت . .

ولكن مسرح اللامعقول بقي جزءا هاما من المسرح المعاصر شارك في تحريره واعادة الحياة اليه وانقاذه من الركود ، وبقيت آثاره فيما قدمه على الصعيد التقني ماثلة ، وخاصة في استخدام المناظر والاشياء ، وامتد تأثيره الى الفن التشكيلي والسينما والتلفزيون والمسارح العالمية الاخرى .

اختلفت تأثير اللامعقول على المسارح الاخرى من بلد لآخر تبعا لاختلاف المهاد الفلسفي والادبي والفني والسياق التاريخي ، وكان له الكثير من الاشباه والانصار الذين ما زالوا يعدون ضمن كتاب مسرح اللامعقول مثل ادوار آلبي الامريكي (١٩٢٨ —) وفرناندو آرابال الاسباني (١٩٣٣ —) وبلغ بعضهم مرتبة رواده مثل هارولد بنتر الانكليزي (٩١٣٠ —) .

* * *

الصّنم الفضّي

بقلم : جيمس ر . ووف
ت : أميّة عبد الدين

مسرحية مشوقة عن جاك دريك البحار العائد الى وطنه بعد رحلة الى الشرق ، حاملا معه صنما فضيا صغيرا يفترض أن له قدرة سحرية على تحقيق ثلاث أمنيات لمن يمتلكه . الطريف في الامر أن فضول السيدة برايد يدفعها لاستعمال هذا الصنم لتحقيق أمنياتها قبل عودة جاك دريك الذي نسي تحفته في بيت عائلة برايد .

الصنم الفضي

الشخصيات :

السيد برايد
السيدة برايد
بيتي : (شابة) ابنتهما
هارولد : (شاب) ابنهما
جاك دريك : (شاب) خطيب بيتي
زائر
صوت من الراديو .

المكان : غرفة الجلوس في بيت عائلة برايد

(المشهد الاول)

هارولد : ماذا وراءك هذه الليلة ، بيتي ؟ تبدين في أحسن صورة . هل تنتظرين شخصا ما ؟

بيتي (أمام المرآة) : هل يهمك أن تعرف !

السيد برايد : الم تعلم أن جاك دريك قد عاد الى البلد ؟

هارولد : لا ! أحقا ؟ علمت أنه كان في طريق العودة الى الوطن ، ولكني لم أعرف أنه قد وصل فعلا . متى كان وصوله ؟

السيدة برايد : أمس رست سفينته على رصيف ميناء لندن . وعاد الى بيته هذا الصباح .

السيد برايد : وما هي المدة التي يتوقع أن يقضيها في البلد هذه المرة ، بيتى ؟

بيتي : أوه . شهر على الاقل ، كما أعتقد . وسيذهب في الرحلة القادمة على متن سفينة أخرى كضابط أول .

السيدة برايد : أموره تسير بشكل جيد . انه شاب ذكي ، وأنا متأكدة انه سيصبح ربانا في سن مبكرة .

هارولد : منذ زمن طويل وهو غائب عن الوطن . كان في الشرق أيضا ، أليس كذلك ؟

بيتي : بلى . في الهند وما حولها .

هارولد : اراهن أنه سيحمل بعض الحكايات الغريبة ليقصها علينا . هل تذكرين العجائب التي رواها لنا في المرة السابقة التي جاء فيها ؟

السيد برايد : أوه . أعتقد انها كانت تماما حقيقية . فنحن الذين لم نزر تلك البلاد أبدا ، لا نفهم العقلية الشرقية . أشياء غريبة تحدث هناك لا يمكن أن تحدث هنا .

بيتي : أنا واثقة أن جاك لا يروي أكاذيب متعمدة .

السيدة برايد : بالطبع لا . لماذا يفعل ؟ انه ليس شخصا متبجحا أبدا ، بل شاب متواضع جدا .

هارولد : أوه . لا . ولكنه يرويها يصعب تصديقها ، مثل كل الرجال الذين يسافرون ، في النهاية عليهم أن يقولوا شيئا . ولكنك تجد معظم قصصهم منقولة عن أحدهم ، أشياء سمعوها من شخص آخر .

السيد برايد : هم ممم .. حسن . ولكن جاك لا يذهب عبر البحار بحثا عن المغامرات . وأود ان أعترف بأنني استمتع بحكاياته . فهي مختلفة على كل حال .

(يقرع الباب)

احدهم على الباب . أعتقد أنه جاك .

بيتي : هل أفتح له أنا ، ماما ؟

السيدة برايد : لا . أنا سأفتح ياعزيزتي . (تغادر الغرفة) .

هارولد : لا داعي لان تهتاجي كثيرا بيتي . ستشبعين من رؤيته عما قريب .

بيتي : تهتاجين ! لا تكن سخيفا ، هارولد .

(تعود السيدة برايد مع جاك)

السيد برايد : أهلا بك في دارك ، جاك . أنا سعيد برؤيتك .

بيتي : مرحبا جاك . كيف حالك ؟

جاك : بخير ، شكرا سيد برايد . وانت يابيتي ، تبدين جميلة أيضا .

هارولد : اذكر الذئب . . . كنا لتونا نتكلم عنك .

جاك : آ . . ولهذا كانت أذنياي تطنان . أرجو أنكم تحدثتم عني خيرا .

السيدة برايد (تعبس بها رولد) : أوه . جاك ، فقط عن الايام الماضية وكيف كنا نستمتع بصحبتك . تفضل بالجلوس .

جاك : شكرا لك سيدة برايد .

(يجلس والآخرون كذلك)

السيد برايد : سمعت أنك حصلت على ترقية . سفينة جديدة .

جاك : نعم . هي خطوة للاعلى . رغم أنني كنت أفضل البقاء على سفينتي القديمة . لقد تعلقت بها كثيرا ، وما زلت آمل أن اعود اليها فيما بعد .

السيد برايد : كقبطان . ها ؟

جاك : أوه . هذه نظرة للمستقبل البعيد جدا .

السيدة برايد : تبدو بحالة جيدة . لابد أن أمورك تسير كما يرام .

هارولد : يجب أن تكون كذلك . البحارة يحصلون دائما على الافضل من كل شيء . أليس كذلك جاك ؟

جاك : بلى . ليست أحوالنا سيئة كثيرا . ولكننا أيضا نقدم الكثير للوطن في الوقت ذاته كما تعلم .

بيتي : هارولد يتوقع الكثير من الحكايات التي توقف شعر الرأس . هل قمت ببعض المغامرات في تلك الموانيء الشرقية ؟

جاك : ليس كثيرا . اذ صار من الواجب علينا أن نكون حذرين جدا عندما ننزل الى الشاطىء . وخصوصا هـذه الايام . فلم تعد انجلترا محبوبة كما تعودناها أن تكون . ومع ذلك لدي مغامرة واحدة .

هارولد : آه . . ها قد بدأ .

السيدة برايد : كن هادئا هارولد .

السيد برايد : أكمل جاك . ولا تهتم له .

جاك : حسن . ليست شيئا ذا بال ، حصلت الحادثة في شارع خلفي في بومباي . كنت في طريق العودة الى سفينتي بعد زيارة السينما (الفيلم شاهدته في انجلترا منذ خمس سنوات ، ولكن ذلك كان أثناء احدى الرحلات) فاذا برجل عجوز يهاجمه خمسة من قطاع الطرق ـ يحاولون سرقته ، كما خمنت ـ ترددت في أن أفعل شيئا ، لانهم يتقنون جميع أشكال الحيل ـ فلربما كانت تلك خدعة لتوربطي . المهم ، وجدت أخيرا أنه قتال حقيقي صادق ، فاندفعت وهجمت عليهم ، ولكنهم لم يكونوا اقوياء بما يكفي ، ففروا هاربين .

هارولد : وأنقذت محفظة الرجل العجوز ! بماذا كافأك ؟ هل كشف لك سر خدعة الحبل الهندي ؟

بيتي : لا تكن سخيفا هارولد . ماذا أعطاك جاك ؟

جاك : اعطاني صنما فضيا صغيرا .

هارولد : صنما فضيا ! ولكنك مسيحي .

السيد برايد : اسكت هارولد . أشم رائحة حكاية ممتعة هنا ، هيا جاك . هاتها .

جاك : حسن . كان الرجل مقرا لي بالجميل ، لما فعلته ، وقال إنه فقير ـ هذا ما شككت به ـ ولا يستطيع أن يعطيني مالا . ولكنه سيعطيني شيئا أكبر قيمة .

بيتي : واعطاك التمثال الفضي . ما المفترض أن يقوم به ؟

السيدة برايد : دعي جاك يكمل قصته بطريقته الخاصة ، بيتي .

جاك : مالك الصنم له الحق بثلاث أمنيات ، ولكن الرجل نبهني كثيرا لان أكون حذرا جدا في طلبها .

هارولد : آه . هنا وصلنا الى الجزء المروع من القصة .

جاك : لا . ليس تماما . لقد أكد أن الأمنيات سوف تلبى دائما . ولكن ليس دائما بالطريقة التي أتوقعها .

السيد برايد : فهمت ما تقصد . ولكن من أين جلب هذا التمثال ؟

جاك : يقول انه جاء به من أحد الاديرة في التيبيت ، وحدد عمره ولكني نسيته ـ انتم ترون انني لم أنظر للموضوع بشكل جدي في ذلك الوقت ـ كما أخبرني الكثير عن تاريخ التمثال ومالكيه السابقتين .

هارولد : هذا ما كنت أنتظره . علمت أنك لن تخيبني . أكمل .

جاك : حسن . بعض القصص رهيبة الى حد ما . فقد كان الرجل يحاول أن يخيفني كي أكون حذرا في استعمال الصنم . أحد مالكيه كان قلقا بخصوص بعض المشاكل التي كان يتخيل أنه يعاني منها ، رغم أنه لم يكن لديه شيء من هذا ، ولم يكن هناك أي سبب لان يقلق أبدا. حسن. وفي احدى الليالي ، بينما كان يأوي الى فراشه تمنى أن ينتهي قلقه كله .

السيدة برايد : أعتقد انني استطيع أن أفهم هذا .

جاك : نعم . توقعت أن تحزري . وفي الصباح التالي كان ميتا . وأخبرني قصة أخرى اكثر حزنا . صار التمثال لرجل عجوز كانت زوجته قد ماتت قبل خمسين عاما ، وكان مولعا بها ولعا شديدا ، وعندما ماتت أغلق الكشك الذي كانا يملكانه في السوق ورحل الى مدينة اخرى كي ينس . لقد كان محطم القلب تماما .

السيد برايد : أظن أنه تمنى عودتها للحياة ؟

جاك (يومىء براسه موافقا) : وبالطبع لم يحدث شيء من هذا . وقد فكر أن التمثال زائف . ثم ، فيما بعد ، كان عليه أن يعود الى مدينته الاصلية ، لبعض الاعمال ، وبدافع من الفضول أو الحنين ربما ، ذهب الى السوق ، وهناك في المكان نفسه حيث كان لهما كشك ، كان يقوم كشك آخر ، يعرض البضاعة ذاتها التي كانا يبيعانها ، وتديره شابة ـ

بيتي : كم هذا جميل ! اعز أمنية لديه تتحقق . كانت تلك زوجته ، اليس كذلك ؟

جاك : نعم . ولكن انتظري . لقد كانت في العمر الذي ماتت فيه . مجرد فتاة . وهو كان عجوزا .

السيد برايد : لطفك يارب ــ ياللفظاعة ! وماذا حدث بعد ذلك ؟

جاك : حسن . تستطيع أن تخمن ، عندما تحدث معها لم تتعرف اليه ولكنه ظل يصر على أنها زوجته حتى ضاقت ذرعا به ، وبالتالي تم سـجنه .

بيتي : أوه . مسكين هذا الرجل . كم هي محزنة هـذه القصة !

جاك : نعم ، أليست كذلك ؟ وعندما أصر على روايته قرروا أنه لابد مجنون ــ الامر الذي يفترض أنه انتهى اليه .

هارولد : إنها حكاية ممتعة ، ولكنك لم تهضمها .. أم ماذا ؟

جاك : ليس في ذلك الوقت ، فكما قلت لكم لم أكن مهتما بالامر ، ولم أكن أريد هذا التمثال اطلاقا ، ولكن الرجل أصر كثيرا ولم استطع ان اجرح مشاعره . لقد وضعته في الدرج بقصد التخلص منه فيما بعد . ولكن بعد وقت قصير وجدته ثانية بالصدفة .

السيدة برايد : وماذا عن الرجل العجوز ، جاك ؟ هل حصل على أمنياته الثلاث ؟

جاك : نعم . أخبرني ان أمنيتــه الاخيرة كانت أن يأتي شخص ما ويخلصه من اللصوص وذلك قبل أن اظهر بقليل .

بيتي : وأنت ياجاك ، هل تحققت أمنياتك ؟

جاك : نعم ، ولكني أفضل ألا اتحدث عنها .

هارولد : تحققت !؟

جاك : ن . . . ع . . . م ، بطريقة ما .

هارولد : . . آ ولكن ليس كما توقعت تماما ، ها ؟

جاك : حسنا ، ها انت ترى ، ان الامنيات قد جاءت بشكل تلقائي طبيعي يمكن أن يكون محض صدفة .

السيد برايد : فهمت . وبكلمة أخرى انك تشعر أن الاشياء كان ممكن أن تتم دون مساعدة هذه التعويذة .

جاك : نعم . تماما .

السيدة برايد : ماذا فعلت بالتمثال جاك ؟ أما زلت تحتفظ به ؟

جاك : نعم . سأريك اياه . (يتناول حقيبته ، ويخرج منها تمثالا فضيا صغيرا يمثل بوذا وهو جالس) .

السيدة برايد : دعني احتفظ به جاك ، اذا لم يعد نافعا لك .

جاك : مستحيل ، لن أعطي هذا لاحد ، فقد يتسبب بكل انواع المتاعب ، وستقع الملامة علي أنا بالطبع .

(دون انتباه يضع التمثال على الطاولة)

هارولد : أوه . جاك ، كف عن هذا . أي أذى ممكن أن يسببه ؟

جاك : أنت لا تعرف . وانا لن اخاطر ابدا بتسليم هذا لاحد .

بيتي : ياالهي . انظر الى الوقت ! علينا ان نسرع اذا أردنا الدخول الى السينما .

جاك : نعم . هيا ! هل انت جاهزة بيتي ؟ لنذهب .

السيد برايد : هل ستعود الينا ، جاك ؟

جاك : اذا لم يكن الوقت متأخرا .

بيتي (وقد صارت الآن جاهزة) : هيا بنا .

(المشهد الثاني)

هارولد : أعترف أنني فوجئت بأن جان يؤمن بأشياء كهذه ــ رجل متزن مثله .

السيد برايد : مازلت صغيرا هارولد . ولديك كل ثقة الشباب. ولكن كلما تكبر كلما تصبح اكثر حذراً . فهناك اشياء كثيرة في السماء والارض ــ .

هارولد : أوه . كفى بابا ! بالتأكيد أنت لاتؤمن ان حلية صغيرة يمكن لها أن تمتلك اية قوة ؟

السيدة برايد : هل نسيت ان جاك قد استعملها وحصل على امنياته ؟ وانا واثقة بأنه لايكذب .

هارولد : أعرف . ولكنه اعترف أيضا ان الحصول على امنياته كان ممكنا أن يتم دون هذا الشيء . لم يكن جاك واثقا من ذلك اطلاقا .

السيد برايد : شيء وحيد انا متأكد منه وهو : قد نكون متقدمين بأشواط كثيرة عن تلك البلدان الشرقية في بعض المجالات ــ العلمية ــ ومع ذلك لديهم من المعرفة ما نعجز حتى عن تخيله.

السيدة برايد : نعم . بعض هؤلاء الهنود ــ تسميهم بالدراويش اليس كذلك ــ يستطيعون القيام بأشياء مذهلة ، كأن يسيروا وسط النار ، وان يدفنوا لعدة أيام ثم يخرجون أحياء ، وهكذا .

السيد برايد : نعم . فكر بالامر ياعزيزي ، هذا ما أقصده . انهم يعرفون عن هذا أكثر منا .

هارولد : للاسف ان جاك لم يترك التمثال والا كنا سنختبره ، وننهي الامر .

السيدة برايد : ولكنه تركه ! (تظهره) .

السيد برايد : لطفك يارب ! أين وجدته؟

السيدة برايد : هو الذي وضعه على الطاولة ، ومن عجلته ليلحق موعد السينما ، نسيه ، فأخذته . أعتقد أننا نستطيع استعماله .

هارولد : مرحى لك أيتها الأم العجوز . هيا نبدأ .

السيد برايد : لن تفعل هذا في حياتك ! اتركه . لاتعبث بأشياء لاتعرف شيئا عنها .

أقول لك انها كالديناميت .

السيدة برايد : اوه . هيا ياعزيزي ، كفى . أي اذى ـ

السيد برايد : اتركيه . أقول لك !

هارولد : أوه ، بابا . هل أنت عجوز رجعي ؟

السيدة برايد : حسنا . ولكن هذا مؤسف بالفعل . انت لست منصفا أبدا .

السيد برايد : بحق السماء ، ماذا تقصدين؟

السيدة برايد : هناك أشياء كثيرة نحن بحاجة لها ، ولا امل في الحصول عليها . ومع ذلك لن تدعنا نجرب حظنا مع هذا الشيء .

السيد برايد : ان مانحتاجه بالفعل ياعزيزتي قليل . ولكن مانحبه كثير ـ مثل كل الناس ـ ولكننا نستطيع التدبر دونه الى ان نقدر على شرائـه .

السيدة برايد : ومتى سيكون هذا ؟.

السيد برايد : على كل ، هذا الشيء ليس لنا . انه لجاك . وليس من حقك استعماله . هذا أولا.

السيدة برايد : اوه . أنا متأكدة ان جاك لن يمانع . فقد انتهى منه.

السيد برايد : أنا لست متأكدا . فهو على الاقل لايريد ان يلام لو حدث وجلب هذا لنا المتاعب.

السيدة برايد : ولكننا نستطيع أن نتمنى شيئا آمنا.

هارولد : شيء ليس هناك أمل في الحصول عليه.

السيد برايد : حسن . لنفترض أنني وافقت . ما هذا الشيء الذي تعتبرينه آمنا ؟

السيدة برايد : أوه . لن أكون أنانية اطلاقا بهذا الخصوص . شيء مانحبه كلنا . دعني أفكر الآن .

هارولد : أنا أعرف . جهاز تلفزيون . منذ سنوات وبابا يعدنا به، ولكنه لم يبذل أدنى جهد لشرائه .

السيدة برايد : هذا هو الشيء المطلوب ! ماذا تقـول أيها الاب ؟ لايمكن أن يلحقنا أذى من شيء كهذا . أليس كذلك ؟

السيد برايد : حسنا . يبدو آمناً بما يكفي . رغم أنني مازلـت لا أحبذ هذه الفكرة . ولكن اذا كنتم مصرين ، فليكن .

هارولد : جيد . سترى الآن كان يرجى من هذا الصنم الرهيب أية فائدة .

السيدة برايد : أتساءل هل علي أن أضعه على رأسي ، كان علينـا أن نستفسر من جاك عن التعليمات كلها ، أعتقد أن طريقة استعماله مهمة وخطـيرة .

هارولد : ربما كانت هناك طقوس معينة . ولكن عليك أن تجازفي.

السيدة برايد : طيب ، لنبدأ ! أتمنى جهاز تلفزيون . ها قد قمت بالعمل . وأقسم أن التمثال قد تحرك عندما لفظت الجملة.

هارولد : لابد أنه الجني وقد انطلق .

(طرق قوي)

السيد برايد : هراء ! أحد ما على الباب على ما أظن؟

هارولد : نعم . لقد كان عملا سريعا ـ كالبريد المستعجل ـ أين سنضعه ؟ أعتقد أن الزاوية هناك ستكون مناسبة .

السيدة برايد : مناسبة لأي شيء ـ بحق السماء ؟

هارولد : للتلفزيون بالطبع . هاهو قد وصل لتوه عبر صندوق البريد .

السيدة برايد : لاتكن سخيفا ! هذا جاك وبيتي . أنا سأفتح . (تغادر الغرفة) .

السيد برايد : هذا غير ممكن ، الا اذا لم يستطيعا دخول السينما.

هارولد : وبيتي معها مفتاحها . أليس كذلك ؟ ربما عاد جاك من أجل تعويذه الحظ .

(تعود السيدة برايد مع زائر)

الزائر : مساء الخير سيد برايد .

السيد برايد : مساء الخير . تفضل بالجلوس .

الزائر (يجلس) : شكرا . أنا من جريدة (بريد المساء) ومهمتي الآن ممتعة فعلا . هل أهنئك على نجاحك في مسابقتنا ؟

السيد برايد : مسابقتكم ؟ أنا لا افهم .

الزائر : نعم . وربحت جهاز تلفزيون .

السيد برايد : آ . . تذكرت ! ولكن كيف ؟ المفترض أنها منذ شهر .

الزائر : بالطبع هذه الاشياء تستغرق وقتا . آلاف المشتركين ، أنت تعرف . لابد أنك سعيد بهذا . وتستطيع ان تحصل على أي جهاز حتى ما قيمته مئة جينيه .

السيد برايد : حسن . شكرا على اعلامنا. إنها أخبار سارة بالطبع. أنا مبتهج ، وأنت أيتها الام الست كذلك ؟

السيدة برايد : نعم . انه أمر لايصدق . تماما كما تمنينا .

الزائر : حسنا . علي ان اذهب الآن . فقد تطوعت لاعلامكم لانكم في طريقي الى بيتي. ستستلمون رسالة بهذا الخصوص خلال يوم أو يومين.

السيد برايد : شكرا مرة اخرى . أنا ممتن جدا . (يرافق الزائر الى الخارج) .

السيدة برايد : حسنا . مارأيك الآن هارولد ؟

هارولد ماذا ــ الصنم الفضي ؟ تماما كما في السابق . انه لايستطيع ان يفعل شيئا .

السيدة برايد : ماذا ! هاهو لتوه قد جلب لنا جهاز تلفزيون! خلال دقيقة واحدة !

هارولد : هذه بالضبط النقطة الاساسية في الموضوع . الم تلاحظيها؟ قبل ان تقولي أمنيتك كان الرجل في طريقه الينا . وحتى قبل ان تسمعي بالصنم كان أبي قد فاز بالتلفزيون ، يعني مجرد صدفة ، ليس أكثر . الا توافقني بابا ؟.

السيد برايد : بالنسبة للنقطة الاساسية ، يبدو الامر بهذا الشكل ومع ذلك هي واحدة من تلك الاشياء غير القابلة للتفسير ، اي ماذا يمكن ان يحدث لو لم يتم طلب الامنية ؟ الحقائق الوحيدة التي نستطيع أن نؤكدها هي : الام تمنت ــ والامنية تحققت .

هارولد : حسن . لن تقنعني ان التمثال اي دور في هذا .

السيدة برايد : على كل حال أنا آمنت . فقد حصلت على امنيتي. ولن أفترض انك كنت ستقنع لو أن الشيء طار من النافذة ! انت تعلم ماقاله جاك ــ أمنياته أيضا تحققت بطريقة تبدو طبيعية .

هارولد : حسن . مازالت لديك امنيتان . لنحاول فيهما .

السيد برايد : لا. لنكن قنوعين الليلة . فما أنجزناه حتى الآن جيد .

السيدة برايد : لا . دعنا نحصل على الامنيتين الاخريين قبل ان يعود جاك ــ فلربما استعاده .

هارولد : ما الامنية التالية ماما ؟

السيدة برايد : كنت أفكر أنه من الافضل لو نسدد ديون البيت. نحتاج فقط لمئتي جينيه . هيا نتمنى هذا .

السيد برايد : آه . هنا يكمن الخطر .

السيدة برايد : ما الذي يجعلك تقول هذا ياعزيزي؟

السيد برايد : قد تحصلين عليها بطريقة لاترغبينها أبدا . فأنت لاتحبين أن تستبدليني بمئتي جينيه . أم ماذا ؟

هارولد : ما الذي تتكلم عنه بابا ؟

السيد برايد : انه بالضبط المبلغ المؤمن به على حياتي . وهذا كل شيء !

السيدة برايد : اية فكرة فظيعة !

السيد برايد : ها قد فهمت . وأنا لن اتمنى المال ياعزيزتي . كما لا أستطيع ان أطمئن الى أنك ستحصلين عليه دون موت أحدهم .

هارولد : حسن . هناك العمة ماتيلدا العجوز المتذمرة ــ لن نفتقدها كثيرا .

السيدة برايد : هارولد ، كيف تستطيع ان تقول هذا ؟ لا ياعزيزي، أنت محق . علينا أن نفكر بالامر .

السيد برايد : وبالمناسبة ، أين رسالة العمة ماتيلدا ؟ أنا لم أقرأها بعد .

السيدة برايد : انها هناك على رف الموقد على ما أظن .

السيد برايد : (يتناولها) : لا . انها ذلك الشيء عن رهانات كرة القدم . لا أفهم لماذا يرسلونها كل أسبوع رغم أننا لانشترك بها .

السيدة برايد : رهانات كرة القدم ! عندي فكرة .

السيد برايد : أيتها الآلهة ! لن تلبي لعبة كهذه وأنت في هذا السن .

هارولد : فكرة لامعة ! اذا نجحت سوف اؤمن .

السيدة برايد (تأخذ القسيمة) : تبدو كأنها مكتوبة بالاغريقيـــة بالنسبة لي . هارولد ، أنت تعرف شيئا عنها ، أليس كذلك؟

هارولد : ليس كثيرا . هناك قوائم مختلفة ـ اهداف على ارض الفريق المحلي ـ على أرض الخصم ـ تعـادل ـ نقاط ـ اتفاقيات .. وهكـذا ..

السيدة برايد : وماهو الافضل ؟ أي شيء اختاره ذلك الرجل الذي فاز بخمسين ألف جنيه ؟

السيد برايد : أختار الاحتمال الثلاثي ، أليس كذلك ؟

السيدة برايد : أوه . هذه هي . وماذا عليك أن تفعل؟

هارولد : تنتقين سبع مباريات علما بأنك تحصلين على نقطة واحدة للفوز على أرض الفريق المحلي ، واثنتين للفوز على أرض الخصم ، وثلاث للتعادل . لذا من الافضل ان تختاري التعادل.

السيدة برايد : وما هو التعادل ؟

هارولد : لديك كل هذه الجراة وتحاولين أن تكسبي الرهان وأنت لاتعرفين حتى ماهو التعادل ! انها المباراة التي لايفوز فيهاأي من الفريقين.

السيدة برايد : اوه . فهمت . كتب هنا (اختر سبع مبارياتوضع علامة) اذا ، علي أن أحدد سبع مباريات تنتهي بالتعادل!

السيد برايد : نعم . ويجب أن تكون سبع مباريات واردة في القسيمة ولا يفوز أحد في المباراة . هل هذا واضح؟

هارولد : نعم . أعتقد هذا يكفي . واذا تحققت هذه الامنية لايكون اسمي هارولد .

السيدة برايد : طيب . سأملأ القسيمة .

هارولد : لا . الافضل ان تنتظر أية اشارة تساعدك .

السيدة برايد : اشارة ؟ ما الذي تتوقعه ـ ان تصل جريدة الاحد المسائية بالبريد ؟

هارولد : لن أستغرب أبدا . أو ربما ترين هذه الليلة حلما فيه نتائج السبت .

السيدة برايد : ولكن كتب هنا (أرسلها بالبريد يوم الخميس) أي اليوم .

هارولد : أوه . طبعا . نسيت هذا . ومع ذلك مازال علينا ان ننتظر قليلا ، على كل حال لسنا في عجلة من أمرنا . فقد يحدث شيء ما .

السيد برايد : بالله عليكم كفوا عن الحديث بهذا الموضوع قليلا ، أريد أن أكمل قراءة كتابي .

(المشهد الثالث)

السيدة برايد : الافضل لو تضع بعض الحطب في الموقد أيها الاب .

السيد برايد : نعم . يبدو ان الطقس عاد يبرد ثانية . وأتوقع ان يعود جاك بعد قليل . (يضع الحطب في الموقد) .

هارولد : ظننت انهما سيعودون في مثل هذا الوقت ، ولكن يبدو انه برنامج طويل .

السيدة : أوه . أتوقع ان عليهما أن يقفا في الدور ليدخلا . كما تعرف حالة السير والباصات في مثل هذا الوقت من الليل.

هارولد : أرجو ان تستجاب أمنيتك قبل ان يصلا . عندئذ نستطيع ان نجرب الثالثة .

السيد برايد : أوه . اسكت هارولد . أنت لاتؤمن بكل هذا ومع ذلك تبدو مهتما جدا .

السيدة برايد : حسن . هذا الشيء يجب ان يرسل بالبريد هذه الليلة ، وحتى الآن لم ألتقط أية اشارة . ربما علي أن أملأ القسيمةوأترك يدي ترشدني بوحي ما .

هارولد : لا . فما زلت أعتقد أن أسماء الفرق سوف تظهر لك بطريقة ما . أما عن ارسالها بالبريد ، لاتهتمي ، فعلى كل حال لن يتم جمع الرسائل الليلة . المهم ان تلحقي بأول بريد في الصباح وسيكون كل شيء على مايرام .

السيدة برايد : هل أنت متأكد هارولد ؟

السيد برايد : أنتما مضحكان بالفعل ! تبدوان كولدين يمثلان الحكايات . كيف تتوقعين ان تعرفي شيئا عن مباريات لن تتم قبل يوم السبت . كونا عقلانيين .

هذه الامنية لن تستجاب . وأنا واثق من هذا.

(صوت باب يفتح ويغلق)

هارولد : انه الباب ماما . ربما هناك رسالة من الوحي.

السيدة برايد : (هذه بيتي وجاك . بيتي معها مفتاحها ، الآن تذكرت .

(تدخل بيتي وجاك وهما يشعران بالبرد الشديد).

حسن . هل استمتعتما بالعرض ؟

جاك : هذا الشيء الذي كنت أفتقده وأنا بعيد . هناك الافلام التي أخطط لمشاهدتها كلها قديمة .

هارولد : جاك ، مارأيك ؟ لقد فاز بابا بجهاز تلفزيون.

جاك : لا ! أحقا ؟ كيف حصل ذلك؟

بيتي : أوه . تذكرت ــ المسابقة . . أحسنت بابا ؟

السيدة برايد : هل نخبره ببقية القصة أيها الاب؟

جاك : سيدة برايد ، أنت لم تعبثي بالصنم ؟

السيد برايد : لقد حذرتهم من أنك لاترغب بهذا ، جاك.

السيدة برايد : جاك ، أنت لن تنزعج . أليس كذلك؟

هارولد : بدافع الفضول فقط ، جاك . اردنا ان نجربه وهذا كل شيء . محتمل ان لا علاقة له بجهاز التلفزيون وانها كانت محض صدفة.

جاك : ربما هي كذلك . ويكفي طول فترة المساء وأنا أشعر بالقلق في داخلي . لانني لم أكتشف أنني نسيته هنا الا وأنا في دار السينما اذا فقد تمنيتم جهاز التلفزيون .

السيد برايد : نعم وقبل ان يلفظ بقية الجملة ، كان الباب يقرع.

السيدة برايد : واذ برجل من الجريدة يحمل الاخبار السارة .

جاك : حسن . بالطبع انا مسرور جدا ، ولكني كنت أتمنى لــو لم تستعملوه ، على كل لو حدث خطأ ما ، أو فوجئتم بخيبة أمل كبيرة . فلن تلومونني .

هارولد : بالطبع لا . جاك . كيف نستطيع؟

جاك : حسنا . دعونا ننسى الامر ، ونتحدث عن أشياء مفرحة .

هارولد : جيد فلنرجع الى ذلك الحديث ـ البديل الانجليزي ـ الافضل : الطقس .

السيد برايد : يبدو أنه سيبرد ثانية .

السيدة برايد : بعد اليوم ؟ أمس يبدو باردا جدا .

بيتي : انه مميت في الخارج . شعرت بالبرد حتى وأنا في دار السينما .

السيد برايد : هل هناك صقيع ؟

جاك : مؤكد . وأعتقد أنها ستثلج قبل الصباح

هارولد : رائع . نستطيع اخراج المزلجة القديمة ، وربما تزلجنا على البركة أيضا .

السيدة برايد : اوه ، لاتقل هذا . الثلج يسبب الفوضى دائما.

جاك : حسن . ولكنه في طريقه الينا . انه في الشمال الآن ، ويظهر أنه وصل الى المنطقة الداخلية .

السيد برايد : ربما لن يلحقنا منه الا آخره . اذا هو سيء في الشمال جاك ؟ أليس كذلك ؟

جاك (يخرج جريدة) : نعم . عدة طرق رئيسية مغلقة. وتقول هنا: حالة الطرق في المنطقة الداخلية سيئة بسبب الجليد.

هارولد : هل هي جريدة هذا المساء ؟

جاك : هل من الممكن ان تكون جريدة الصباح؟

هارولد : كنت آمل أن تكون جريدة السبت.

جاك : من أجل السماء ، لماذا ؟ أوه . فهمت . نتائج كرة القدم. لا. لا أمل بهذا . فالطقس سوف يلعب مع كرة القدم لعبة (هاري العجوز).

السيدة برايد : هل انت متأكد . جاك ؟

جاك : بالطبع ، هذا يعتمد على .(يعود الى الصفحة الخلفية من الجريدة) آه .

قلت لك (يقرأ) بسبب الثلوج الكثيفة في الشمال سوف نختصر برنامج الرياضة ليوم السبت . مباريات الكأس السبعة التالية لكرةالقدم قد تأجلت لتوها:نيوكاسل ـ أستون فيلا ـ شيفيلد يونايتد ـ كوفنتري ـ بارنسـلي .

هارولد : يالطيف ! هل قلت سبع مباريات جاك ؟

جاك : نعم لماذا ؟

هارولد : هل سمعت ماما ؟ هذه مبارياتك السبع .

السيدة برايد : ما الذي تعنيه هارولد ؟ انا لا افهم .

السيد برايد : الا ترين ياعزيزتي ؟ أردت ان تعرفي سبـع مباريات لايفوز فيها أي فريق .

وهـذه هي !

بيتي : ماما . كنت تستعملين الصنم لتكسبي المراهنات !

جاك مؤكد لا ، سيدة برايد ! سبع مباريات . أوه . انها الفرصة الثلاثية ، أم ماذا ؟ انني لا افهم تماما .

هارولد : ماما أخطات بطلب الامنية . لو أنها فقط طلبت سبـع مباريات تتم وتنتهي بالتعادل ـ

جاك : أوه . لا أظن ان هذا يختلف كثيرا .

السيدة برايد : لم لا ، جاك ؟ الامنية تحققـت ، اليس كذلك ؟ ولكن فقط لو أنني لفظتها بشكل صحيح .

جاك : نعم ، ولكن الجواب الذي حصلت عليه كان بسيطا ومناسبا أما الذي أردته فهو شيء أشبه بالمعجزة . وقد أخبرتك أنه لايحدث بهذا الشكـل .

بيتي : أدر المذياع هارولد . هناك برنامج جيد هذه الليلة .

(هارولد يدير المذياع) .

السيدة برايد : طيب . ماذا علي أن أتمنى الآن ، جاك ؟

جاك : أعتقد السيدة برايد ، أنك تملكين كل مايمكن تمنيه بعقلانية . فلديك بيت جيد ، والسيد برايد لديه عمل لائق ، وولديك تسير أمورهما على أحسن مايرام . وصحتك جيدة . فماذا تطلبين أكثر من هذا ؟

السيد برايد : اسمع ، اسمع ، جاك . هذا ماكنت أقوله لها دائما . إنها لاتفهم لأية درجة نحن بحالة جيدة .

السيدة برايد : أوه . أعرف أننا من الممكن ان نكون بحالة أسوأ ، ولكن من الممكن أيضا أن نكون بحالة أفضل بكثير . هناك الكثير من الاشياء التي أرغب بها ولا نستطيع شراءها .

أوه . أنا فعلا أتمنى أن أجد جوابا على كل تلك المشاكل المادية .

هارولد : ها قد فعلتها ! أنت تمسكين الصنم بيدك . وهكـذا خسرت أمنيتك الثالثة .

صوت من الراديو : حسن . أرى أن فترتي أوشكت على نهايتها . لذا سألخص النقاط الرئيسية في هذا الحديث القصير عن كيفية تجنب القلق الذي تسببه المشاكل المادية أولا : لاتحسد جارك مهما امتلك . اذا كنت لاتستطيع شراء أغراض كالتي يملكها ، فقط واجه الحقيقة . ولا تحاول العيش فوق امكانياتك . وتذكر النصيحة التي قدمها ديكنز في واحد من كتبه : (اذا كان دخلك عشرين جنيهاً وتنفق عشرين جنيهاً وستة

بنسات ـ النتيجة بؤس) حاول أن تكون قنوعا بما تملك . لتكن راضيا، ولا يهم كم تبدو حياتك قاسية ـ كما تعتقد ـ

فلسوف تجد دائما من هم أكثر فقرا منك . واخيرا تذكر تلك الترتيلة القديمة « احص النعم التي لديك ، سمها واحدة فواحدة ، ولسوف يدهشك كم وهبك الرب . » تصبحون على خير .

السيد برايد : هل سمعت أيتها الام ؟ هذا جواب أمنيتك وباختصار (يقفل الراديو) .

جاك : لست أرى شيئا أفضل من ذلك . انها احسن أمنية في العالم . وأنا مسرور أنك حصلت على أمنياتك الثلاث ، وأن أذى حقيقيا لم يحدث ، بل كان الامر مريحا أيضا .

بيتي : تبدو جادا . جاك !

جاك : نعم . هذا يعلمك ان تكوني حذرة دائما . يبدأ المرء بدعابة وقبل أن يعرف أين هو ، يجد نفسه أمام أمر جدي للغاية .

السيدة برايد : أنت لاتقصد أنك كنت تستغفلنا وان القصة كلها ليست الا دعابة .

جاك : ليس تماما . القسم الاول من القصة كان صحيحا . ولكني لم أنظر للامر بشكل جدي لأحسن استغلاله . ولكن عندما تحققت أمنيتي الاولى تأثرت كثيرا .

وعندما تحققت الثانية ثم الثالثة آمنت تماما بقوة الصنم . وفكرت كم كنت أحمق ـ فأمنياتي كانت متواضعة كما ترين . وأدركت أنني فقدت فرصة نادرة . لذا قررت أن أعطي الصنم لشخص آخر ليستعمله ويتمنى شيئا نفيسا ، ويشركني به .

هارولد : مشروع رائع . لماذا لم تنفذه ، جاك ؟

جاك : حسن ، فكرة المشروع لم تخطر لي الا في اليوم التالي عندما اكتشفت ان الصنم زائف .

بيتي ! كيف اكتشفت ذلك ؟

جاك : كنت أرزم حقائبي ، وأجهز نفسي للسفر عندما صادفت الصنم في الدرج . ترددت هل أجلبه معي أم لا . وبينما كنت أقلبه بيدي لاحظت شيئا في قعره . تستطيعين قراءته . انظري سيدة برايد.

(تنظر السيدة برايد اليه عن قرب) .

هارولد : ماذا كتب عليها ماما ؟

السيدة برايد : حسن سأقرأ « صنع في بريمنغهام » .

بيتي : جاك ، أيها المحتال العجوز . كنت تعلم هذا منذ البداية !

جاك : حسن . انما اللوم على هارولد . علمت أنه كان ينتظر حكاية مشوقة ، وأنا لم أستطع أن أخذله .

ستار

أصل المسرح العربي ونشأته

ت : خليل فريجات

ان احدى النتائج المهمة لالتقاء الثقافتين العربية والغربية،في القرن التاسع عشر ، كانت بلا ريب نشوء المسرح العربي . غير أن ظروفا تاريخية ، لم تسمح بتطور هذه اللقاءات في مناخ لائق . ولا سبيل لنا ان ننكر ان تجزئة الامبراطورية العثمانية واستعمار العالم العربي ، أوجدتا وضعا لايتلاءم بالتفاعل مع هذه اللقاءات الثقافية المختلفة ، التي لم تكن تناسب الاوربي ،الذي كان يسعى جاهدا « لتغريب » العرب . الى أن برزت فئة من القوميين ، الذين أبوا الابتعاد عن اللغة العربية، وفضلوا العودة الى الاصول الاسلامية باعتبارها الطريقة الاكيدة،لتثبيت هويتهم المهددة .

وعلى النقيض من ذلك . فقد كانت هناك فئة اخرى،ممن سحرتهم الثقافة الغربية ، فحاولوا الانحراف والابتعاد عن تراثهم الاصلي . ولا بد من القول،أن خلال هذا السياق التاريخي ، كانت هناك خيارات سياسية تفرض وجود نموذج ثقافي ، فظهر المسرح العربي متعثرا في أول أمره .

وكان بين الذين تبنوا فكرة ايجاد المسرح ، فريق شديد الرغبة في تقديم ، مايعود الى تقاليدهم ، وينتمي في الوقت ذاته الى الثقافة الحديثة لذا فقد أضفوا على ماكانوا يقدمون تعبيرا عربيا . وقدمت قلة منهم مسرحيات مبتكرة . وعلى أية حال لم يكن هناك من يشعر بهذا ، سوى من كانوا راغبين في ان يقدموا للجمهور ، تمثيليات ينقلونها من اللغة الاجنبية ، لكن بأقصى مدى من الحرية (وضعا وترجمة واقتباسا) .

وما أن نالت الدول العربية استقلالها ، وانحسر ظل الاجنبي عن ساحاتها ، حتى ظهرت تطلعات جديدة . فكفت الثقافة الغربية ، عما كانت تطرحه من مشاريع استعمارية ، بل أخذت تقدمه عساها تقنع الناس،ان هذا مثاقفة لا استعمار . ونتمكن من القول ، أن التأثير الاجنبي أخذ يزول تدريجيا . مما حدا ببعضهم ممن يريدون تقليد الغرب ، ان ينشئوا مسرحا جديدا ، يرتفعون به الى مستوى دولي . لكن القدرة على تفهم الفن المسرحي ، بقيت مطروحة للنقاش ، من قبل بعض الكتاب والمخرجين ، الذين كانوا راغبين ، في تقديم مواضيع وطنية ، يضفي عليها تعبير عربي حصرا .

العرب والمسرح :

لأسباب تاريخية وسوسيو ثقافية ، فان الحضارة العربية،تجاهلت ولمدة طويلة المسرح المنشأ وبحالته المضفية ، سواء في الادب الروائي ، كركوز ، الايمائي ، والحفلات الدينية الصوفية والشيعية .

أن البداوة وهجرتها ، وكثرة ارتحالها ، لم توجد أبدا شروط الاستقرار الضروري لنشوء وتطور المسرح . ومن جهة أخرى ، فان عالم حوض المتوسط ، والادب المسرحي ، كان قد حل به التعثر في عصر

الانحطاط ، طوال الحقبة الرومانية ، وانتهى به الامر الى الاختفاء حتى القرن العاشر . وهكذا لم يجد العرب أمثلة حية ، لهذا الفن في البلاد التي افتتحوها . وكان يمكنهم للحقيقة ، أن يستلهموا التراث المسرحي ، الذي كان يستخدمه اليونان القدماء . لكنهم تأثروا فيما بعد ، ومنذ القرن التاسع . بالفلسفة والعلوم اليونانية . ولابد لنا من القول : ان الحضارة العربية الناشئة ، وبتحريض من الخليفة العباسي « المأمون » غمرها سيل من الترجمات ، لمؤلفات أعجمية ، هندية ، ويونانية .

وانطلاقا من هذه الساعة ، أخذت الثقافة العربية ، بمنافسة العناصر الثقافية الآتية اليها من الخارج.

وفي سبيل حماية الاسلام ، ضد بعض المؤلفين الاجانب ، الذين اعتنقوا الاسلام حديثا ، فرض علماء الدين ، ثقافة دينية مستوحاة من العقائد والمبادىء الدينية .

وعلى الصعيد الادبي ، فان المؤلفين الناطقين بالضاد ، وبعد ان ثبت لهم أن أدبهم الخاص بهم ، ليس هناك أدب يضاهيه ، ولا سيما وان موهبة الشعر قد خص بها العرب (الجاحظ) .

أقدموا على تأسيس أنسية (١) تكاد تكون فريدة من نوعها ، مناهضة لتدخل الهندي والعجمي . كما كان هناك مؤلفون يونان ، أحجموا عن ترجمة نصوص ، مالم يكن لها صفة نفعية أو علمية نظرية ، ولاجل هذا بقي تأثيرها على الآداب ضعيفا .

وهكذا بقيت آثار هوميروس ، والكتاب المسرحيين الذين عاصروه، مجهولة من قبل العرب . لأنها من جهة لم تكن لتفيدهم ، ومن جهة

---

(١) أنسية : مذهب يعنى بتنمية مناقب الانسان وفكره ، بما يتمثله من ثقافة أدبية وعلمية .

اخرى ، لانه لم يكن يوجد في ذاك الوقت ، من هو قادر على ترجمتها، واضفاء الصبغة العربية عليها . ولذلك فان العرب لم يتعرفوا على الملاحم الشعرية والمسارح .

أضفى انهيار الدوله العباسية ، في القرن الثالث عشر ، على العرب ظلا ، كانوا يحاولون النهوض منه ، والابتعاد عنه منذ وقت طويل. وللحقيقة فان التسلط المونغولي والعجمي والتركي ، لم يجعل اللغة العربية تضمحل بتاتا. لكنه شكل بالنسبة لها حقبة طويلة من الركود، ونتمكن من القول انها دامت حتى عام ١٧٨٩ م العام الذي ادى ببونابرت الى احتلال مصر . وخلال هذه المدة الطويلة من الفتور ، لم يحدث أي نتاج لاعمال جديدة ومبتكرة . وقد اكتفي بصورة عامة ، بتقليد الغرب والانتحال .

ان وصول بونابرت الى مصر ، بأسلحته الحديثة وعلمائه ومطبعته، دعا ليس المصريين فقط ، بل كافة الشرقيين الى النهوض من غفلتهم ، بعد ان تكشفت لهم القدرات العسكرية والتقنية والعلمية ، الموجودة لدى الغربيين . وعرفت مصر خلال ولاية محمد علي حقبة طويلة من نهضة واستقرار . فحص كثير من الطلاب على منح ، وأوفدوا الى أوربا ، وبخاصة الى فرنسا ، كما شكلت غالبية ملاك الدولة من الاجانب . وبتحريض وحث ورعاية من قبل رفاعة الطهطاوي ، أنشئت مدرسة اللغات الحية . فأخذوا يترجمون فيها كتبا مدرسية ، ومؤلفات علمية وتقنية ، كادت لنتاجها وتقدمها تضاهي عهد المأمون.

ولما كان العرب شديدي التعلق بأوطانهم ، وتهمهم المحافظة على تراثهم الاصلي ، فقد آثروا على العموم عدم التطلع الى مصادر أخرى لتنمية ثقافاتهم .

وقدر لهم الانتظار حتى عام ١٨٤٠ م بدء عصر النهضة في سورية ولبنان . اذ كان في هذين البلدين ، بعض حكام أتراك ليبراليون كمدحت باشا ، الذين شجعوا النهضة الثقافية والادبية . وبصورة مبدئية ، فقد اهتم بهذه الحركة كتاب مسيحيون ، كانت ثقافتهم واسعة ، ويتقنون اللغتين الفرنسية والعربية .

ولما كانت غالبية الوسط الذي يعيشون فيه ، عربيا اسلاميا ، اخذوا يسعون علهم يجدون في الحضارة الغربية وسيلة الاثبات هويتهم . ولما كانوا أقل تقيدا من مواطنيهم الاسلام ، في اقامة الشعائر الدينية ، لذا اجتهدوا في تبسيط اللغة العربية ، والسير بها ، واخضاعها لضرورات العالم العصري الحديث ، وافساح المجال أمام أنفسهم ، محاولين بادىء ذي بدء ادخال مبادىء مسرحية وروائية الى الثقافة العربية . وغني عن القول : ان هؤلاء المسيحيين كانوا يترددون كثيرا أمام التجديد والتحديث خوفا من اثارة غضب مواطنيهم الاسلام ، الذين ربما قد ينظرون الى مشاريع التحديث الثقافي ، محاولة في مس الكيان الوطني . فاجتهدوا هؤلاء الروائيون والمؤلفون المسرحيون ، بربط مايقدمون على تأليفه ، بالاجناس التقليدية ، فقلدوا اذا المقامات وروايات الف ليلة وليلة . لكن هذه الجراة ، التي يمكن ان يقال عنها متعمدة ، لم تحبذ أبدا إقحام هذه الانواع الجديدة ، التي لاتعطي في مجملها ، سوى فكرة خاطئة غير متزنة . وكان مارون النقاش ، أول من انتحى هذا الاتجاه بكل جراة ووضوح .

تكون المسرح العربي :

ولد اللبناني مارون النقاش عام ١٨١٧ ، ودرس اللغة العربية ، والتركية ، والايطالية ، والفرنسية . وقام عام ١٨٤٦ برحلة الى ايطاليا حيث حضر وشاهد عدة تمثيليات ، كانت باعثا بل وازعا ان يقلدها ، في

بلده الام . فكتب بعد عام ومثل ملهاة هزلية بعنوان « البخيل » . وأخذ باعداد احدى حكايات الف ليلة وليلة « أبو الحسن المغفل » عام ١٨٥٠!
ويروي الجوالة الانكليزي داود اوركارت David Urquahrt
الذي حضر تمثيل هذه المسرحية عام ١٨٥٠ ، ان مارون النقاش كان يقلد وبدقة ، الاخراج والمشاهد المسرحية التي تجري في أوربا . وكان الرجال هم الذين يقومون بالادوار النسائية ، ولم يكن بين جمهور المشاهدين أية امرأة .

وكان يقدم تمثيلية هزلية بين كل فصل وآخر . كانت احدى هذه التمثيليات تدور حول زوجة تخون زوجها . وصدف أن كان المفتي حاضرا هذه التمثيلية ، فامتعض وثار على سلوكية هذه المرأة وجرؤ على لومها بصوت عال ، موجها اللوم ليس لها وحدها ، بل لزوجها الغبي الاحمق . وهكذا قام وعلى غير قصد منه بدور جوقة الممثلين .

وقام مارون النقاش عام ١٨٥٣ ، بتقديم مسرحية ثالثة « الحسود السليط » وعرض النقاش ، أثناء تمثيلها الصعوبات التي يكابدها ، بسبب ما أقدم عليه ، نتيجة عدم تفهم المجتمع لغايته وما يقوم به ، بالاضافة الى معارضة الاوساط المحافظة .

وبعد ما عانى من التعب ، ويمكن القول : التسفيه . تخلى النقاش عن تقديم التمثيليات .

وأصيب في آخر أيامه ، بحمى أقلقته ، فأسف قبيل موته على كتابة مسرحياته ، وطالب بهدم المسرح الذي كانت تمثل عليه ، وان تقام كنيسة في المكان الذي كان مسرحا .

ان اول تمثيلية للنقاش ، كانت بعنوان « البخيل » وهي تستمد أدوارها من مسرحية لموليير (١) ادخل فيها المؤلف اضافات ، جعلت منها مغناة هزلية ، تخللها أغان بألحان تركية ، مصرية ، سورية ، وفرنسية أيضـــا .

وأدخل في تمثيليتين أخريين لموليير ، عدة مقاطع ومواقف ، غير ان النقاش لم يغب عن باله ، أرضاء جمهوره الضئيل ، فأدخل المقامات والاشعار المقفاة . وبعد تأكده ان هذا الجمهور بالذات ، يميل في هذه الآونة ، الى سماع الموسيقى ، فأدخل بعض المقاطع الغنائية ، لكنه على أية حال ، لم يفلح من حيث اختيار الالحان.

فالتفت أخيراً الى تمثيليات كركوز ، وأدواره المضحكة ، عله ينال رضى الجمهور ، خاب فأله ولم يحالفه الحظ . وهكذا نتمكن من القول. ان ما أقدم عليه النقاش . وعلى الرغم من اجتهاده بتقليد الغرب ، لم يستطع التخلي عن الفنون الشعبية المحلية والادب الكلاسيكي . وأما محاولته في « تطبيع » فن غربي ، فلم تكن نتيجتها سوى خلاسية .

المسرح في لبنان وسورية

سبق لنا القول : ان المسرح العربي ، قد انشىء في بيروت ، لكن الفرق المسرحية المكلفة بأدواره ، كانت تفضل اقامة حفلات تمثيلية في مصر ، أكثر مما هي عليه الحال في بيروت .

---

(١) موليير ١٦٢٢ – ١٦٧٣ أعظم الشعراء والفنانين الفرنسيين في وضع الروايات التمثيلية الهزلية وغايته تهذيب الاخلاق بفضيحة المساوىء في فن تمثلت فيهم ، كالبخل والاحتيال . وقد نقل الياس أبو شبكة بعضا منها الى اللغة العربية .

هذا ولم يكن في لبنان عام ١٩٥٨ سوى مسرح واحد ، يقال له « مسرح الشرق » . ولم يكن صالحا وقادرا على تأدية هذه الغاية ، كما كتب عنه شريف خزندار .

وبين من كان يمثل فيه ، نتمكن من ذكر « يوسف الخياط » الذي اعتاد على التمثيل ونجح فيه في مصر بين عامي ١٨٧٧ — ١٨٩٥ . « سليمان قرداحي » ١٨٨٢ — ١٩٠٧ الذي يعود له الفضل بادخال المسرح العربي الى تونس . و « بشارة واكيم » المتوفى عام ١٩٥٠ .

ان تاريخ المسرح السوري ، لايختلف عما هو عليه المسرح اللبناني. ففي عام ١٨٨٤ هجر خليل القباني سورية قاصدا مصر . وفي الفترة نفسها ، أقدم « اسكندر فرح » على ما أقدم عليه القباني،وغادر سورية قاصدا القاهرة أيضا . واسكندر فرح تلميذ سابق لمرسلين فرنسيين . كانوا قاطنين دمشق . وقد أدخل بين الفرق المسرحية التي شكلها ، مغنيا مصريا كبيرا ، كان معروفا جيدا ، ويدعى سلامة حجازي ، ولم يطل الوقت بسلامة حجازي هذا ، حتى أزاح اسكندر فرح وحل محله.

وبعد ان وضعت الحرب العالمية الاولى اوزارها ، أقدم عبد الوهاب ابو السعود على تأسيس مسرح في سورية . وقدم مسرحية تمثل واقع حال جمال باشا ، ودوره في تعذيب الاحرار في سورية ، أمام الامير فيصل الذي أصبح فيما بعد ملكا على سورية ، ومن ثم على العراق . ثم جرؤ ابو السعود فمثل تمثيلية السيد Le Cid وهي مأساة هزلية لكورناي Pierre Corneille (١) عام ١٦٣٦ والبخيل لموليير وهي مسرحية ذات

---

(١) كورناي ١٦٠٦ — ١٦٨٤ من أئمة الشعراء والكتاب ، الذين أسسوا الثقافة الفرنسية في عصرها الذهبي . وامتاز بالمسرحيات المفجعة ، وأشهرها السيد،وهوراس .

خمسة فصول ومثلت عام ١٦٦٨ وهملت لشكسبير(٢) آ ١٥٦٤ ـ ١٦١٦) لشكسبير ولكن سرعان ما أخفق مشروعه وتوقف أمام عدم اكتراث الجماهير .

ومنذئذ لم يشاهد السوريون سوى حفلات وتمثليات مصرية ،أو مايقوم به بعض الهواة بتقليدها .

تجاه هذا الواقع ، قامت الحكومة السورية ، ببناء عدة مسارح، وأوفدت الكثيرين الى فرنسا للتخصص في الفن المسرحي ، وشكلت أيضا عدة فرق . وعلى الرغم من هذه الجهود ، يلاحظ أن معظم التمثيليات ، التي تقدم ليست سوى اقتباس ، وان المسرح السوري في طريقه الى ايجاد الطابع الاصلي الواجب السير عليه . وهكذا نستطيع ترتيب المسرحيين الى ثلاث فئات :

١ ـ مدرسة القباني .

٢ ـ مدرسة المصري يوسف وهبة .

٣ ـ الممثلين الحديثيين والمخرجين على الطريقة الفرنسية، كرفيق الصبان وشريف خزندار .

عن مجلة ثقافة اليونسكو الدولية
المجلد الرابع عشر لعام ١٩٧٢

---

(٢) هملت : امير جوتلند وابن هورويندل ملك الدانمرك ، قتل عمه اباه وتزوج امرأته واغتصب الملك ، فتظاهر هملت بالجنون ليثار لابيه . فخلده شكسبير بماساة هملت .

نقد مسرحية دون جوان لموليير

بقلم : ف . م . مولاتولي
ت : يوسف ابراهيم الجهماني

الكاتب : ف . م . مولاتولي

ترجمة : يوسف ابراهيم الجهماني

المصدر : كتاب « موليير » ـ صادر عن دار التنوير ـ موسكو ١٩٨٨

في مستهل عام ١٦٦٥ ، عندما بدا واضحا ان مسرحية موليير « تارتوف » لم تستطع الوقوف على قدميها ، التقط موليير الريشة ثانية وأخذ يكتب مسرحية جديدة أطلق عليها اسم « دون جوان أو الوليمة الحجرية » . تابع الجمهور هذه المسرحية باهتمام كبير ، الا انها كانت تثير بشكل أقل قياسا الى أعمال موليير الكوميدية التي شاهدها سابقا لدرجة أن هيمنت عليه حالات من الهدوء والصمت أثناء مشاهدته لها . بعد ذلك توقف عرض هذه المسرحية ولم تعرض أثناء حياة موليير أبدا ، ولم تظهر على خشبات المسارح الا بعد ثمانين عاما تقريبا . كما أنها لم تطبع في حياة مؤلفها ولم يستخدم الحق في النشر الذي حصل عليه أحد تجار المسارح وبقي بسبب ذلك مجهولا . كتبت هذه المسرحية

بادىء ذي بدء نثرا وظهرت الى جانب الهزل فيها أشياء أخرى مرعبة — اعادة احياء تماثيل لشخصيات كانت من عداد الموتى ، واشباح موتى يأتون لزيارة الاحياء — وفي نهاية المسرحية يغوص بطلها في الارض مختفيا رويدا رويدا وذاهبا الى الجحيم .

استقبل رجال الاكليروس هذه المسرحية بحقد غير اعتيادي ورأوا فيها الشقيقة الكبرى لمسرحية مؤلفها الممنوعة « تارتوف » .

اليكم مايقوله عن دون جوان خادمه سغاناريل : « دون جوان ، سيدي انه أعظم انسان تعيس حملته على سطحها الارض ، سفاك ، كلب ، شيطان ، مارق ، تركي ، لايؤمن بالحياة الاخرى ولا بالقديسين ، لا بالرب ولا بالشيطان ، ودائما يتوجه الى الحياة البهيمية .. أنت تقول أنه تزوج سيدتك ، فلتعلم أيضا أنه قد يذهب بعيدا ويتزوج كلبتك وصولا حتى الى قطتك .. انه مزواج على جميع الاتجاهات ... وعندما يصل الامر عند صديقك درجة لايبقى فيها لديه قطرة من ضمير ، يمكنك ان تعتبر أن كل شيء قد انتهى » .

فجأة يكف دون جوان عن حب زوجته ايلفيرا ويغادرها ويكلف خادمه سغاناريل بتوضيح سبب مغادرته .

والخادم المسكين لايستطيع جوابا على ذلك سوى أن يبرطم بكلمات غير مفهومة ، أما دون جوان فلم يجب ايلفيرا على عتابها بشيء وينسحب وهنا يتساءل سغاناريل فيما اذا عاتب ضمير دون جوان صاحبه أم لا ويأتيه الجواب دون ابطاء ، عندما يأمره سيده بالاعداد لاختطاف فتاة كان قد وقع في حبها .

شاطىء البحـر

نجد فلاحا اسمه بييرو يحدث عروسه بفخر عن كيفية قيامه بانقاذ غريقين . كان بييرو قد قام بانقاذ دون جوان وخادمه سفاناريل ، الامر الذي حال دون تنفيذ عملية الاختطاف التي كان يفكر فيها دون جـوان وسرعان ماركن اثر ذلك للهدوء . وفي بيت ألفلاح ، حيث كانا يجففـان ثيابهما ، شاهد دون جوان فتاة خلابة اسمها ماتيورينا وبعد ذلك ذهب ليتمشى فشاهد عروس منقذه بييرو « شارولوتا » وكـان أن أعجبتـه الاخرى أيضا . « انني جد مبهور ، لم أقابل مثل هذا الجمال قط في حياتي » ، ـ هذا مانطق به خائن العهد ، ولم يكتف بذلك ، بل ذهـب بعيدا في خيانته ليعدها بالزواج . وحينما علم بييرو بذلك لكزه وهـدده بالطرد . لكن عروسه تخاطبه قائلة : « لاتغضب يابييرو ، ان هذا السيد جاد بما طرحه علي والغضب لاينفعك في شيء ».وعلى الاثر تظهر ماتيورينا فيحاول دون جوان أن يقنعها بالزواج منه أيضا . وعند ذلك يحذرونـه من مخاطر قادمة : هنالك رجال مسلحون يفتشون عنه . وفي الحال يأمر دون جوان خادمه ان يتبادل معه بالملابس لينقذ نفسه.

غابـة كثيفـة

يظهر دون جوان مرتديا ملابس قروي بسيط ، أما سفاناريل فكان مرتديا زي طبيب . وتدور بينهما أحاديث فلسفية طويلة ، يتساءل فيها سفاناريل ـ الذي يبدو عليه كأنه لم يغسل وجهه ـ هل من المعقول أن سيدي لايؤمن بالجنة والنار ولا بالحياة الاخرى او بالحياة الاسرويـة، التي هي عنده أمور غير قابلة للنقاش . « فيما أننا نعيش علـى هـذه المعمورة ، يجب علينا ان نؤمن بشيء ما : بماذا تؤمنون انتم ؟ » ـ بماذا أؤمن ؟ـ يستغرق دون جوان مفكرا ـ انني أؤمن ياسفاناريل بأن اثنـين مرتين تساوي أربعة ، أما الاربعة مرتين فتساوي ثمانية » .

تاها كعابري سبيل في الطرق ، يصادفهما رجل فقير ، يشير لهما الى الطريق الصحيح ويطلب منهما صدقة . وبعد ان علم دون جوان أن هذا الفقير لايتوقف عن طلب الرحمة من الرب ، يستهزىء به قائلا: «ان الانسان الذي يصلي كل يوم . لايمكن ان يكون محتاجا » . واثر ذلك يعد دون جوان الفقير ان يعطيه لويدر اذا أقدم الاخير على شتم الرب . فيرفض الفقير ذلك قائلا : « لا ياسيدي ، لن أفعل ذلك ، حتى لو مت جوعا » . وعندما يعطيه دون جوان نقودا ، انطلاقا من « حبه للعمل الانساني » ـ كما فسر ذلك . وعندما رأى دون جوان لاحقاً ان هنالك ثلاثة رجال يهجمون على رجل وحيد في الغابة يمتعض قائلا : « المعركة ليست متعادلة ، وأنا لا أستطيع صبرا على هذه الدناءة » ـ ضاغطا على سيفه ، مندفعا لتقديم المساعدة .

وفي النهاية ، يظهر دون جوان وسغاناريل في مقبرة ، كان الكامندور مدفونا فيها . يقدم دون جوان خدمة بأن يدعو التمثال الى العشاء لديه. يهز التمثال رأسه مرتين . وعندما يشاهد دون جوان تلك الهزات ، يخاطب خادمه قائلا : « دعنا نغادر هذا المكان » .

قصـــر دون جـــوان

اعتصر دونجوان أفكاره ليجد تفسيرا لما دار ليلة البارحة،غ.رونا بلعبة الضوء أو ان عيوننا كانت ، ببساطة ، مظلمة.

يصل الى قصر دون جوان ممولة طالبا النقود المتوجب دفعها .

لم يكن دون جوان راغبا بدفع النقود المتوجبة ، الا أنه لم يعتذر عن استقبال السيد ديمانش . يستقبله استقبالا حسنا ويدعوه الىالعشاء، وعندما يرفض ديمانش هذه الدعوة ، محتجا بأنه على عجلة من أمره ، يدعو دون جوان الخدم ليودعوه . ولم يعطه فرصة لينطق بسببمجيئه.

يقدم والد دون جوان على معاتبة ابنه ، ودون جوان يستمع اليه صامتا ويقول . بعد انتهاء ابيه من الحديث بلطف مقذع : « ياسيدي ،لو كنتم في حالة جلوس ، لكان الامر اكثر سهولة لكم » .

تخرج أولڤيرا متجهة الى الدير بعد ان تطلب من دون جوان ، الذي أحبته كثيرا ، ان يعتني بنفسه وينقذ روحه ويصحح أخطاءه . وما كان من دون جوان الا ان يطلب منها عدم الخروج الى الشارع في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل . يجلس دون جوان الى العشاء وفي هذهاللحظة يحضر الى ضيافته تمثال الكومندار ، ودون ان يطرف عينيه يستقبل دون جوان هذا الضيف الشؤمي . ويعده بزيارة جوابية غدا في المقبرة .

واحـــة صحراويـــة

يحدث دون جوان والده مخبرا اياه أنه في غبطة من أمره ويريد ان يكفر عن جميع الشرور التي صنعها للناس ويطلب منه أن يصبح مرشده في ذلك . يتأثر الشيخ كثيرا بهذا الحديث لدرجة أن (الدموع انسابت من عينيه ويخرج لكي يخبر الام العجوز بهذا الخبر السعيد . واثناء خروج الاب ، يخبر دون جوان خادمه سغاناريل بأنه خدع والده ، على الرغم من أن الحادثة التي جرت معه والتمثال عصية على الادراك ، غير أنه سيبقى كما هو عليه . النفاق ـ انها الرذيلة الاكثر حداثة والاكثر فائدة ، التي بفضلها يتمكن المرء ان يسمح لنفسه ان تعمل ماتشاء . ياللاسف ، ياللاسف ، يدمدم سغاناريل ـ وعلى الاثر يظهر شبح يحذر دون جوان من نهايته القريبة. يضغط دون جوان على مقبض سيفه ويتجه باتجاه الشبح ليتأكد فيما اذا كان الذي أمامه روحا أم جسدا . يظهر تمثال الكومندار فيلكز دون جوان ، أما دون جوان فيرد عليه مصافحا. وعندها تنشق الارض وتبتلع التمثال ودون جوان معا . ويبقى سغاناريل

وحيدا . ويبدأ هذا الخادم الفقير العويل حزينا على خدماته التي لن يدفع أحد مقابلها مستقبلا .

لنحاول الولوج الى هذه المسرحية ، التي تعتبر اكثر مسرحيات موليير تعقيدا . كما تعتبر من المسرحيات العصية على التحليل .

كانت اسطورة دون جوان وحتى شخصه ممسرحا معروفين تماما عند الفرنسيين حتى قبل موليير . وكان الجمهور يتجه ليرى هذه العروض بتجمعات كبيرة . وأكثرها اغراء ذلك العرض الاسباني ونهايته الراقصة بما تخللها من مسير للعربات وتغيير للديكورات ، التي كان يقوم بها في السابق ابناء البلد من الصيادين . وكل مسرح كان يقوم بهذه اللعبة بطريقته الخاصة وأحيانا كانت المسرحيات جد مختلفة . وعلى أساس جميع هذه الاعمال الدراماتيكية لاسطورة دون جوان كانت المسرحية الاسبانية « الغاوي السيفيلي » . المكتوبة في عشرينات القرن السابع عشر من قبل تيرسودي مالينا (١) . اما موضوع دون جوان فيعود الى الاساطير الشعبية الاسبانية القروسطية . فالكتبة السيفيليون حافظوا على الحديث عن أحد الدوقات ويدعى جوان وعن الكونت دي تبزيو ونزهاته وعن أول مبارز في سيفيل في احدى المرات اختطفت دون جوان ابنة الكومندور غانسيليودي اوليو وطعن الاخير حتى الموت ، عندماحاول مطاردته . استدرج الرهبان الدون جوان الى معبد في دير فرنس ،حيث يقع مدفن عائلة اوليو . وفي ساعة متأخرة من الليل حضر الدون جوان الى الموعد المحدد ، لكنه لم يخرج منه ابدا ، واختفت آثاره ولم يعثروا على جثته . وفي الصباح اشاع الرهبان بأن الدون جوان حضر ليلا الى المعبد وقدح تمثال الكومندور المغدور .

وعندما عادت الحياة الى التمثال ، جذب اليه هذا التعيس ودفعه الى الهاوية . وفي تلك الازمنة الفارقة في القدم . لم يجسر أي كاثوليكي اسباني على عدم تصديق هذه الاشاعة الصادرة عن الكهنوت .

لكن الرهبان ، الذين اقدموا على قتل الدون جوان ، وكانوا قد قدموا له خلودا دون ان يدروا في الاسطورة ، التي طارت على أجنحة السرعة خلال جبال البيرنيه وصولا حتى فرنسا ، حيث قام نفسه بما قام به في اسبانيا ، الا أنه أصبح في فرنسا فرنسيا وأطلقوا عليه اسم دون جوان . وزار الاخير ايطاليا وسموه هنالك دون جوفاني ووصل الى بريطانيا والمانيا مغيرا في كل مرة اسمه وبعض خصاله فكان جون وغالس وفي النهاية وصل الى روسيا ، حيث امتلك هناك ، تحت ريشة بوشكين خصالا مختلفة تماما . وأصبح الباحث عن المثل العليا وحصل على اسم غريب وهو دون غوان .

بهذا نرى ان الموضوع بحد ذاته ليس جديدا ، غير ان المسرحيات لم تنضم بأي شكل من الاشكال الى خيمة المذهب الكلاسيكي ، الذي سيطر حينها على الادب والتي كانت تتطلب المحافظة على ثلاث قواعد : الزمان والمكان والفعل . وهذه المسرحية غنية بالاحداث الى تلك الدرجة التي لايستطاع عرضها بأي شكل من الاشكال خلال زمن اقل من أربع وعشرين ساعة . كما ان وحدة المكان بشكل مفضوح .

القصر في ستيسيليا ، شاطىء البحر ، الغابة ، قصر دون جوان ، واحة صحراوية . ونجد ان الاحداث في المسرحية مخروقة الأمر الذي غيب عنها وحدة الحدث . وهي خالية من النقاء الفني . فالمشاهد الهزلية على سبيل المثال ، خير مثال على ذلك ، والمساعدة التي قدمها السيد السيد ديمانش . التي كانت تمتزج مع المشاهد جديرة بأن تصبح

« كوميديا راقية » (على سبيل المثال عتاب الاب) ، وهذا جميعه مجتمعاً مع المونولوج الدراماتيكي الحقيقي لاولفيرا . وحدث هذا في زمن كان فيه التقيد بقواعد المذهب الكلاسيكي ملزما ودليلا على الريادة والذوق الرفيع . اما لغة المسرحية ؟ فهي لغة أدبية صحيحة ، لغة الارستقراطيه الفرنسية ، واضحة بأفكارها وذات ظرافة لاتضاهى ، أما الخادم فكان ينطق بلغة الفلاح الفرنسي الخشنة (الامر الذي لم يكن مفهوما،اذا عرفنا ان الاحداث كانت تجرى في ستيسيل) .

كانت طباع دون جوان معقدة ومتناقضة . فهو من الشباب النبلاء مرتديا تلك الطباع . التي كانت تعتبر خصالا غير مفصولة عن كل نبيل وأهمها الرجولة وتقاليد الشرف . وكان ان ظهر بأنه رجل سيء السلوك وغاو وتعيس . يسعى دون جوان الى الحط من قيمة الانسان ،في الوقت الذي فيه يفرح عندما لايتحقق ذلك .

ويقدم الى الفقير قطعة من النقود فقط بسبب هيامه بالانسان (عشقه البشري) . وعندما يرى ثلاثة رجال يهاجمون رجلا واحدا ، يسرع الى نجدة الضعيف . وفي النهاية يصرح بأن رذائله اتحدت مع الرياء ، وهذا لايمكن تصوره .

ما الذي حدث مع عزة نفسه مجتمعة مع إلحاده الوقح واستقلاليته عن المجتمع ؟ كلا ، فدون جوان قد يفش الا انه لايرائي . ودون جوان وحيدا ومتوحدا مع ذاته قادر على رؤية الحقيقة من خلال عيونه تارتوف – متزلف يكذب على نفسه وعلى الآخرين . تارتوف – غير قادر ابدا أن يتجاسر مستقلا . ودون جوان حينما يقول انه أصبح مرائيا فهو ببساطة يخدعنا مرة أخرى ، بعد علمه ان الرياء موضة العصر .

فهو لاينكر الخرافات الشعبية مستهزءا بها فحسب ، بل يصل الى درجة الالحاد المعلن والمباشر ويفكر مستقلا وبطريقة غير متوقعة .

ودون جوان هنا كأني به تابع لـ « تارتوف » حينما يقول : تخريب اخلاقي ، دعارة ورياء المرائين . وهذه مجتمعة أوجه من عمله واحدة .

لقد أصبحنا ندرك السبب الذي لاقت منه المسرحيـة الجديـدة المولييرية انفجارا وعدم قبول من منافقي الكنيسة ومشاهير النبلاء .

كتب محامي البرلمان الفرنسي ريشمون قائلا بصدد ذلـك : « ان موليير يستهزأ بالدين ويدعو الى الاباحة الفكرية » . فالعواصف والرعود التي صعقت صاحب الفكر الحر في نهاية المسرحية عبارة عن خواء ،وتزيح بشكل نهائي وناجز كل فكرة عن العقاب الساخر ، الذي نتج عن صـراخ الخادم سغاناريل في القاعة « أجوري ! اجوري ! » .

كم كان عدد أعداء موليير ؟ كاهـن مـن كنيسة فارفولامي يدعى بييرول ومحامي البرلمان ريشمون والامير كونتي وأخيرا والدة الملك ! وأصبح الدفاع عن موليير مهمة صعبة وشاقة.

هل ثمة مدرسة الحادية أكثر وضوحا من « الوليمة الحجرية » ؟

هذا ماصرح به الامير كونتي . ان الحاد دون جوان يعرض افكـارا واضحة بذكاء خارق وأحيانا يكون ذكاؤها اعتياديا . اما الدفاع عن الدين فموكول الى خدمة اغبياء مغرورين .

يتقدم الملك أخيرا برغبة الدفاع عن موليير ليقول

– لكنه أي « دون جوان » يعاقب في نهاية المطاف.

اذا وحسب وجهة نظر الملك ، يكون دون جوان مستحقا للعقـاب دون أدنى مجال للشك.

بعد ان علم موليير بذلك ، ادرك انه لن يتسنى له حماية مسرحيته الجديدة ، وبعد العرض الخامس عشر أوقفها وركز اهتمامه للحصول على موافقة عرض مسرحيته السابقة « تارتوف ».

واثناء مراقبة موليير لمثالب من عاصره من الرجال ، كان يقيم عاليا كل شعاع ولو كان ضعيفا يشير الى النقاء الروحي لدى صاحبه.

في احدى المرات ، سافر موليير مع الموسيقار شاربانتي وأثناء الطريق صادفهم فقير ، توقف الموكب وقدم موليير الحسنة وبعدها تابعت الخيول سيرها . وفجأة سمع حركة من الخلف ، نظر فرأى الفقير يتبع الموكب .

– قال الفقير موجها الحديث الى موليير : ياسيدي ، أنتم اخطأتم بالطبع واعاد اليه قطعة النقود .

– كلا ، – هكذا قال موليير، – لم اخطأ وقدم لهذا الفقير قطعة نقود أخرى .

– هتف موليير : رجل في أسمال كهذه ! إفعل الخير حيث يتسنى لك فعله !

لم يقف الملك بعد ذلك ، ولا مرة واحدة ، مدافعا عن موليير ولم يسمح له حتى بعرض مسرحية « تارتوف » . لكنه في آب من عام ١٦٦٥ أطلق على مسرحه اسم « فرقة بالي رويال الملكية ».

❊ ❊ ❊

---

(١) تيرسودي مالينا (غابرائيل تيليس) (١٥٧١ – ١٦١٨) – مسرحي اسباني مشهور ومسرحيته الدرامية « الفاوي السيفيلي » هي احدى أوائل الاساطير المنسوجة عن دون جوان .

المحتوى

* * *

CONTENTS

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

No. 75 Vol. 19 Summer 1993

Arab Writers Union -- Damascus, Syria

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

No. 75 Vol. - 19 SUMMER 1993

اتحاد الكتاب العرب

صمم الغلاف الفنان فواز كاظم

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

السعر ٢٥ ليرة سورية

وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س او ما يعادلها